Nota sărita

** În fr. „Dehors” şi „dedans”. A se vedea în acest volum, p. 53, J. Derrida, *Lingvistică şi gramatologie* precum şi *Nota explicativă*.



Traducerile au fost făcute din următoarele volume:

R. Barthes, *Essais critiques* (C) Ed. du Seuil, 1964

R. Barthes, *Critique et vérité* (C) Ed. du Seuil, 1966

J. Derrida, *De la grammatologie* (C) Ed. de Minuit, 1967

J. Kristeva, *Sémeiotikè* (C), Ed. du Seuil, 1968

J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman* (C) Ed. du Seuil, 1971

Ph. Sollers, *Logiques* (C) Seuil, 1968

Tz. Todorov, *Poétique de la prose* (C) Ed. du Seuil, 1971

Pentru textele traduse din J.L. Baudry, J.J. Goux, J.L. Houdebine.

J. Kristeva, J. Risset, Ph. Sollers – *Théorie d'ensemble* (C) Ed. du

Seuil, 1968

În rest, textele au apărut în revista „*Tel Quel*”.

PENTRU O TEORIE

A TEXTULUI

Antologie „Tel Quel” 1960 – 1971

R. BARTHES, J.L. BAUDRY, J. DERRIDA, J.J. GOUX, J.L. HOUDEBINE, J. KRISTEVA.

M. PLEYNET, J. RICARDOU, J. RISSET.

PH. SOLLERS, TZ. TODOROV

Introducere, antologie şi traducere

ADRIANA BABEŢI şi DELIA ŞEPEŢEAN-VASILIU
București, 1980
Editura UNIVERS

INTRODUCERE

I

„(...) «Tel Quel» e un mit, aşa cum a existat mitul structuralismului, al «noului roman»... Există nişte indivizi, subiecţi particulari, angajaţi în cercetări care au prea puţine lucruri în comun. Poate doar o strategie a fracţiunilor, adică una de opoziţie faţă de nişte discursuri constituite. Însă dacă examinaţi mai îndeaproape diferitele persoane care compun grupul «Tel Quel», veţi vedea că este vorba despre limbaje foarte diferite... Trebuie să se renunţe la ideea unui «Tel Quel» – comunitate: aşa ceva nu există...”

Interviu acordat de Julia Kristeva
lui Ion Pop, *Tribuna*, 1976

Afirmaţia Juliei Kristeva pare menită, cel puţin la prima vedere, să-l deconcerteze pe cercetătorul pornit să întreprindă un studiu de ansamblu asupra grupului „Tel Quel”. Dar o activitate comună de aproape 20 de ani face desigur oportună o investigaţie de tip „monografic” a autorilor grupaţi sub însemnul „Tel Quel”. Este exact ceea ce ne propunem în prima parte a acestei Introduceri, ţinând seama de dificultăţile şi chiar riscurile inerente oricărei tentative de apreciere a unui fenomen literar care, departe de a se fi epuizat, este încă în plină desfăşurare.

În primăvara lui 1960 apărea la Paris o nouă revistă trimestrială cu un titlu mai puţin obişnuit: „Tel Quel”.1 După 20 de[1]

---

1 „Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiablement : bis ! et non seulement pour moi seul, mais au fond pour moi, parce que le spectacle m’est nécessaire — parce qu’il me rend nécessaire — parce que je lui suis

ani de la apariţie, „istoria” revistei şi, implicit, a grupului se lasă parcursă nu fără o oarecare dificultate ce decurge, pe de-o parte, din amploarea ţi complexitatea activităţii desfăşurate la Tel Quel şi, pe de altă parte, din numeroasele sciziuni interne, polemici, excomunicări (sau noi adopţiuni), care au conferit evoluţiei grupului un caracter adeseori contradictoriu, punând sub semnul întrebării însăşi unitatea sa.2 încă din primii ani ai apariţiei, activitatea de la Tel Quel s-a ordonat în cadrul unui „organism triadic: grup/revistă/carte”, cum avea să-l definească J. Henric, organism ale cărui sfere de acţiune funcţionează coerent, interferă şi se completează reciproc. Desigur, cea mai importantă parte a activităţii teoretice de la Tel Quel poate fi urmărită în paginile revistei sau ale volumelor editate. Dar ea se extinde şi în cadrul câtorva manifestări ştiinţifice distincte, menite să evidenţieze caracterul de grup al mişcării, solidaritatea sa de principii în perioada amintită.3 în ceea ce priveşte activitatea publicistică a grupului, evoluţia orientării telqueliste poate fi urmărită şi descifrată încă de la un prim contact cu paginile revistei. Este vorba despre caracterul simptomatic, revelator a ceea ce am putea nécessaire et parce que je le rends nécessaire”, stătea scris pe prima filă a primului număr *Tel Quel*. (*Tel Quel* în cursive va marca revista, iar între ghilimete grupul omonim.)

Fără să ne propunem o descriere a schismelor din cadrul grupului, le menţionăm totuşi pe acelea care i-au marcat – într-un sens sau altul – parcursul. Sunt astfel revelatoare disocierile faţă de o serie de mai vechi combatanţi: J.P. Faye, G. Genette, J. Thibaudeau, J. Ricardou ş.a. Pentru detalii privind activitatea grupului între anii 1960 – 1971, a se vedea *Chronologie*, *Tel Quel*, 1971, nr. 47. Privitor la activităţile ulterioare acestei perioade nu facem decât referiri sporadice, în măsura în

care ele servesc direct definirii etapei abordate. Acelaşi lucru este valabil pentru utilizarea în *Introducere* a unor studii elaborate după această perioadă şi pe care le considerăm necesare în configurarea problematicii *Textului*. Ne gândim în special la volumele Juliei Kristeva: *La révolution du langage poétique* (Ed. du Seuil, 1974)

şi la *traversée des signes* (Ed. du Seuil, 1975), precum şi la interviul acordat lui Ion Pop în 1976.

2 Amintim în acest sens vastul program de cursuri, seminarii, con ferinţe şi dezbateri, constituirea în 1968 a *Grupului de studii teoretice*, participarea la Colocviile de la Cluny (1968, 1970) şi Cerisy-la-Sale

(1972), iar mai târziu la Congresul „Psihanaliză şi politică" (Milano, 1973", la seminarul interdisciplinar condus de Lévi-Strauss, „Identitatea în antropologie" (1975), la Colocviul internaţional „Semiologia şi teatrul" (Paris, 1977).

numi „avertismentele lecturii" (motouri, generice, inscripţii, citate cu valoare programatică, o anume distribuţie şi frecvenţă preferenţială a unor autori sau texte etc.), modalităţi la care redacţia a recurs mereu pentru a sublinia esenţa platformei sale teoretice. Semnificativă pentru aceeaşi evoluţie, detectabilă la o primă lectură, este însăşi structurarea numerelor revistei.[2] Pentru a completa „bibliografia" „Tel Quel" notăm şi faptul că, începând cu 1973, apar două reviste de factură telquelistă: Promesse şi Peinture, prima subintitulată „practici, texte, lecturi", iar a doua, „caiete

---

2 Poate fi menţionată astfel seria numerelor tematice consacrate lui Artaud, Dante, semiologiei în U.R.S.S., lui Roland Barthes, Chinei sau Statelor Unite, precum şi modul în care au evoluat subtitlurile revistei. Dacă în 1966 pe copertă apărea scris Lingvistică/Psihanaliză/Literatură, din 1970, Tel Quel se subintitulează revistă de „Literatură/Filozo- fie/Ştiinţă/Politică", conform unei platforme teoretice explicite.

teoretice”, reviste în care membrii redacţiei Tel Quel publică frecvent. Activitatea grupului se extinde din 1963 şi în domeniul editorial. În cadrul editurii Seuil, ia fiinţă o nouă colecţie – „Tel Quel” – al cărei bilanţ la ora actuală este dintre cele mai bogate. Aşadar, chiar sumară parcurgere a ansamblului de manifestări ale grupului poate sugera amploarea şi complexitatea activităţii teoretice şi practice din jurul revistei.

*

„O revistă care aduce un punct de vedere nou asupra literaturii de ieri şi de azi. O revistă care orientează literatura de mâine”, ţineau să precizeze redactorii de la Tel Quel într-o caracterizare făcută propriei publicaţii în 1965. Vom încerca să definim în prezenta *Introducere* acest punct de vedere critic asupra literaturii, după ce, în prealabil, vom situa teoria şi practica grupului în contextul cercetării literare contemporane. Demers, credem, oportun cu o singură precizare însă: aceea că poziţia sa este refractară oricărei tentative care i-ar putea neutraliza caracterul novator, avangardist, fixând-o academic într-un loc anume al istoriei (lineare) a literaturii.

Aproape invariabil, panoramele întreprinse asupra criticii şi teoriei literare contemporane apelează, pentru a descrie complexitatea şi diversitatea fenomenului, la o metaforă: „turnul lui Babei”. Despre caracterul plurivalent al tendinţelor criticii postbelice s-a scris foarte mult şi pertinent. e o încercare de restrângere a acestei cercetări în spaţiul unui singur deceniu – al şaptelea – deceniu în care apare şi se afirmă grupul „Tel Quel”, poate recurge fără prea mari riscuri la aceeaşi metaforă. În deceniul al şaptelea continuă să coexiste, însă interferându-şi mai evident domeniile, critica sociologică, existenţialistă, tematică, psihanalitică, psihocritică, stilistică, antropologică etc. Dar o raportare

a teoriei de la *Tel Quel* la oricare din aceste tendinţe este, pentru membrii grupului, un fapt irelevant şi, ca atare, inutil. Moştenind de la suprarealişti spiritul de frondă şi o anume agresivitate a tonului, ei interzic prin textele şi subtextele studiilor lor orice tentativă care i-ar putea apropia, clasifica şi clasa în raport cu mai sus amintitele orientări. Într-una din Tezele generale, publicate în 1971, se sugera totuşi o posibilă relaţie, afirmându-se că toate conceptele operatorii noi, elaborate şi teoretizate la Tel Quel, sunt rezultatul joncţiunii „practicii experimentale" a grupului cu abordarea „ştiinţelor moderne" ale limbajului (poetică, semiotică), a căror explozie are loc tocmai în deceniul al şaptelea. Dintre direcţiile contemporane cu care grupul „Tel Quel" a intrat astfel în dialog (polemic, de cele mai multe ori), subliniem orientarea pe care criticii au desemnat-o printr-un termen confuz şi aproximativ, „Noua critică". Într-o cunoscută „querelle des Anciens et des Modernes" pe care o lansează în 1965 R. Picard, cu a sa Nouvelle critique, nouvelle imposture (Nouă critică, nouă impostură) – şi căreia îi replică S. Doubrovsky în Pourquoi la nouvelle critique (De ce noua critică) – intervine R. Barthes, autorul incriminat, publicând în 1966 eseul Critique et vérité (apărut deloc întâmplător în colecţia „Tel Quel" a editurii Seuil). Răspunzând acuzaţiilor formulate de Picard, Barthes configurează în partea a doua a eseului[3] teritoriul „Noii critici",

---

3 Dintre lucrările de ansamblu apărute, în acest sens, la noi, citām în ordine cronologică : A. Marino, Introducere în critica literară (Ed. Tineretului, 1968), volumul colectiv Analiză şi interpretare. Orientări în critica literară contemporană (Ed. Ştiinţifică, 1972), Prolegomene la volumul Poetică şi stilistică (Ed. Univers, 1972), S. Iosifescu, Configuraţie şi rezonanţe (Ed. Eminescu, 1973), M. Martin, Critică şi profunzime (Ed. Univers, 1974), R. Munteanu, Metamorfozele criticii literare europene (Ed. Univers, 1975), Ion Pop, Ore franceze (Ed. Univers, 1979).

explicându-i obiectivele şi metodele. Pentru a-şi susţine demonstraţia, Barthes face apel la o serie de autori (G. Genette, Ph. Sollers.

Tz. Todorov ş.a.), pe care critica s-a grăbit să-i recupereze sub semnul unificator al „Noii critici”. Gest care nu corespundea realităţii, şi care avea să genereze noi confuzii. Dacă la început, în anii polemicii Barthes – Picard, grupul „Tel Quel” a intervenit prompt în favoarea aşa-numitei „Noi critici”, făcând front comun cu J.P. Fàye, G. Genette, J. Ricardou, Tz. Todorov împotriva criticii „sclerozate, academice”, mai apoi se va distanţa critic de orientările acestora.[4] Un studiu comparativ al evoluţiei acestor tendinţe, desprinse dintr-un trunchi comun, rămâne încă de elaborat. De asemenea, nu ar fi lipsită de interes o analiză a liniilor de forţă ale cercetării colective de la Tel Quel, ca rezultat al apropierii grupului de gândirea lui M. Foucault, J. Derrida, J. Lacan, L. Althusser, R. Barthes. Rolul acestora este analog – după cum înşişi membrii grupului precizau în introducerea la volumul colectiv Théorie d’ensemble (Teorie de ansamblu) – celui al „pârghiilor într-un sistem”. Dacă asemenea apropieri au favorizat apariţia unor studii capitale pentru anumite momente din istoria grupului, ele nu au fost însă unanim şi permanent acceptate. Servind la elaborarea aparatului metodologic, sugerând noi unghiuri de lectură, direcţiile şi numele amintite au avut, aşa cum afirmă membrii grupului, un rol de ordin secund faţă de ceea ce justifică şi întreţine în permanenţă fundamentul teoretic şi practic de la Tel Quel. „Pentru a preciza dimensiunea istorică a ceea ce

---

4‘ J. P. Faye va întemeia astfel o nouă revistă, Change, pe care Sollers şi grupul său o acuză, într-o cunoscută polemică din anii ’69 —’70, de a fi un „simulacru Tel Quel“, Genette se retrage din grup şi întemeiază în 1970 revista Poétique, pe care o conduce cu Tz. Todorov, inaugurînd de asemenea şi o nouă colecţie — Poétique — la Ed. du Seuil.

«se întâmplă», trebuie să înaintăm dincolo de efectele situabile în anii 1920 – 1930 (suprarealism, formalism, extensiunea lingvisticii structurale), pentru a plasa corect o rezervă mai radicală înscrisă la sfârşitul secolului trecut (Lautréamont, Mallarmé, Marx, Freud). Acest demers este pertinent dacă vrem să ţinem seama – fără a le anula – de câmpurile în raport cu care acest volum [Théorie d'ensemble, n.n.] îşi câştigă funcţia activă şi de diviziunile, care le fac să existe ca ansamblu eterogen şi voit ca atare". Descriind programul grupului, Ph. Sollers cita un fragment capital din Pour Marx al lui Louis Althusser, pentru a preciza metoda pe care se întemeiază edificiul teoretic şi practic la Tel Quel:

„Singura metodă care poate anticipa o practică teoretică, desemnându-i condiţiile formale este dialectica materialistă (...) sau materialismul dialectic marxist în specificitatea sa"[5]. Aşadar, filosofia marxistă – „singura teorie revoluţionară a epocii noastre" (Sollers) – se constituie în ax central al programului „Tel Quel" din etapa 1960 – 1971. Recitirea activă a lui Marx, Engels şi Lenin, precum şi a marilor gânditori materialişti devine un obiectiv programatic al grupului, în vederea aplicării filosofiei marxiste în câmpul practicii şi teoriei literare. „O nouă practică a scriiturii, dizolvând efectele de «literatură» şi criticând formaţiunile lor tranzitorii, poate consolida această «nouă practică a filosofiei» care este marxismul, poate deveni (...) nu o derivaţie, ci redublarea sa productivă". Materialismul dialectic devine, în consecinţă, concepţie filosofică de ansamblu şi metodă ştiinţifică de cunoaştere-transformare revoluţionară.11 Ariile teoretice care activează ansamblul „Tel Quel" şi care conturează concomitent în interiorul său câteva diviziuni, câteva direcţii de cercetare eterogene sunt, aşadar, plasate la sfârşitul

---

5 Pli. Sollers, Écriture et révolution, [în] Théorie d'ensemble, p. 70.

secolului al XIX-lea, când în istoria occidentală a limbajului se produce o „ruptură” radicală. Trei mari intervenţii teoretice şi practice generează acest spaţiu al rupturii, în primul rând, fundamentarea marxismului, apoi elaborarea teoriei inconştientului de către Freud, precum şi experienţele limită – de text şi subiect – reprezentate de Mallarmé şi Lautréamont. Acestea sunt singurele repere faţă de care „Tel Quel” înţelege să se situeze.

Parcurgând această antologie – pe care nu întâmplător am intitulat-o Pentru o teorie a Textului – cititorul va desprinde cu siguranţă o serie de probleme de interes pentru cercetarea literară actuală. Introducerea nu şi-a propus să se oprească decât asupra uneia dintre ele, aceea care, antrenând diverse domenii teoretice, aşază într-un posibil spaţiu comun studiile elaborate în jurul revistei Tel *Quel* în perioada 1960 – 1971: Textul. Centrarea expunerii pe ideea de Text, dintre alte posibile (scriitură, lectură, limbaj poetic „subiect etc.) se explică şi prin aceea că ea permite trecerea în revistă a majorităţii problemelor studiate de „Tel Quel” în intervalul amintit.

Din dorinţa de a face coerentă lectura funcţionării Textului, împreună cu întregul său aparat conceptual, am încercat să descriem în prealabil liniile de forţă ale demersului analitic întreprins pe cele trei direcţii fundamentale pentru grup: lingvistica, economia politică şi psihanaliza, „recitite” dintr-o perspectivă care îi aparţine.

Folosindu-ne direct de studiile care ni s-au părut relevante şi încercând să le dăm o coerenţă, le-am lăsat „să vorbească singure”, intervenţia noastră reducându-se la „orientarea” lor în sensul propus – ceva în genul „Tel Quel par lui-même”. Am utilizat astfel cu precădere intervenţiile celor de la Tel Quel sau ale altor teoreticieni

care au manifestat tangenţial interes pentru ideile vehiculate aici, având însă cu toţii un punct de plecare comun: acceptarea – explicită sau nu – a ceea ce s-a numit momentul „rupturii”, produs în gândirea occidentală la sfârşitul secolului al XIX-lea, legată de recunoaşterea apariţiei unui nou cadru teoretic şi practic de reflecţie asupra literaturii. Aşa se explică referirile aproape exclusive, în unele părţi ale Introducerii, la studiile cercetătorilor care au abordat în mod insistent problema Textului.

Evident, ceea ce ne-am propus – o „lectură” orientată de Text a textelor de la Tel Quel – nu reprezintă decât un punct de plecare pentru o posibilă situare critică a acestui „grup” în contextul mişcării de idei contemporane.

II

„Ce înseamnă a citi? Ce înseamnă a scrie? De ce limbajul, într-o perspectivă materialistă şi dialectică, nu este un instrument, un ornament?”

(Răspunsuri la *Nouvelle critique*)

Lautréamont, Mallarmé, Marx, Freud. Alăturarea acestor nume în teoria şi practica grupului are valoare de insistenţă programatică, vizând deplasarea problemei literaturii odată cu – şi prin – prefacerea generalizată a întregii episteme[6] occidentale. Această prefacere, această ruptură, acest „coup”[7] – faţă de care se defineşte activitatea din jurul revistei Tel Quel, („le nouveau coup”) – se articulează în spaţiul revoluţiei limbajului poetic, revoluţie simptomatică pentru criza discursului societăţii occidentale. Studierea acestei probleme, plecând de la textele lui Mallarmé şi Lautréamont ca experienţe de text şi subiect, permite Julie! Kristeva

6 O referire la utilizarea termenului în această formă poate fi găsită în Prolegomene la Poetică şi stilistică, Ed. Univers, 1972, p. LXXVI.
7 A se vedea în Nota explicativă — après-coup.

sesizarea unei crize a limbii, a subiectului care vorbeşte şi a instituţiilor sociale. Ea ar pune deci în discuţie concepţia asupra discursului, subiectului şi societăţii occidentale, anunţând o „revoluţie culturală” a Occidentului. „Ruptura” – situabilă la sfârşitul secolului al XIX-lea şi legată de contextul istoric din Franţa Comunei – s-ar prelungi astăzi, după opinia sa, în următoarele trei direcţii: travaliul limbii (înaintarea către limitele exprimabilului), interesul social (posibilitatea înţelegerii şi transformării sociale prin intermediul orientării marxiste), direcţia psihanalitică (felul în care limbajul e prelucrat de subiectivitate şi invers).[8] Reconsiderarea limbajului, a cauzelor şi implicaţiilor istorice, sociale şi teoretice pe care „revoluţia limbajului poetic” le presupune, aduce în prim plan noţiunea de Text şi seria sa de concepte decisive (scriitură, producţie, inconştient, muncă, istorie, urmă etc.), asupra cărora cei de la „Tel Quel” se vor opri într-o acţiune de delimitare şi transformare.

„NU ESTE OARE FIRESC CA ŞTIINŢA LIMBAJULUI (A LIMBAJELOR) SĂ SE INTERESEZE DE CEEA CE ESTE INCONTESTABIL LIMBAJ, ADICĂ DE TEXTUL LITERAR?” (R. BAR-THES) Considerarea textului literar ca limbaj generează, în secolul al XX-lea, trei domenii ştiinţifice interdisciplinare: stilistica, poetica şi semiotica. Literatura devine acum în primul rând limbaj; este percepută ca limbaj. Înţelegerea acestei evidenţe ia însă în actul critic forme deosebite, în funcţie de abordarea limbajului literar ca un ansamblu de „devieri” semnificative, în funcţie de descrierea funcţionării structurii verbale literare în sine sau de considerarea sa în cadrul unui sistem general de semne. Iradierea structuralistă în ştiinţele umaniste şi dezvoltarea teoriei

---

8 Această sistematizare explicită a J. Kristeva apare pentru prima oară în interviul acordat lui I. Pop, Tribuna, 1976.

comunicaţiilor duc, nu arareori, la o convergenţă a studiilor de stilistică, poetică şi semiotică literară. Dar interesul se centrează tot mai mult asupra a ceea ce face posibil textul literar, asupra funcţionării şi în special a producerii sale.

„Literatura” devenită Text, practică textuală, va prilejui la Tel Quel o dezbatere critică, o interogare a numeroase teorii, metode şi concepte vehiculate de lingvistică, precum şi de critica literară de după cel de-al doilea război mondial, dezbatere în cadrul căreia preocupările şi aportul membrilor grupului sunt inegale. Forţa, uneori chiar violenţa demersului teoretic de la Tel Quel porneşte din convingerea săvârşirii unui act revoluţionar, a unei remanieri a însuşi cadrului epistemologic care i-a dat naştere.

Literatura este, şi pentru grupul „Tel Quel”, în primul rând, limbaj: de la Saussure încoace, ea este considerată un sistem de semne. Dar în cadrul semioticii, literatura nu mai ocupă un loc aparte. „Pentru semiotică, spune J. Kristeva, literatura nu există”. Valorizările estetice sau de alt gen dispărând, „literatura” e considerată o „practică semnificantă”, asemenea discursului ştiinţific sau presei, deosebindu-se – totuşi – de acestea prin faptul că permite o mai clară sesizare a procesului producerii de sens. Devalorizarea conceptului de „literatură” se însoţeşte cu aducerea în prim plan a scriiturii, a unui text (indiferent de clasificările retoricii clasice) considerat ca producere. Distincţia genurilor este şi ea abolită. Limbajul, funcţionând după nişte legităţi proprii în cadrul Textului, este „fundamentul oricărei arte posibile”, spune Ph. Sollers, iar spaţiul său de investigaţie este o nouă semiotică.

Înainte de a vedea care sunt „şansele” unui model lingvistic în abordarea practicii textuale, vom încerca să precizăm raportul dintre semiotică şi lingvistică.

Saussure considera semiologia ca o vastă ştiinţă a semnelor, în cadrul căreia lingvistica nu ar reprezenta decât o parte. Inversând raporturile, observând că oricare ar fi obiectul-semn al semioticii (gest, sunet, imagine etc.) el nu este accesibil cunoaşterii decât prin intermediul limbii, Barthes este primul care socoteşte semiotica o parte a lingvisticii: „mai precis, acea parte care s-ar ocupa de marile unităţi semnificante ale discursului". Definind semiotica drept formalizare, producere de modele, adică de sisteme formale a căror structură este izomorfă structurii sistemului studiat, J. Kristeva preia această răsturnare datorată lui R. Barthes, deşi o consideră vulnerabilă în însuşi punctul care a făcut-o posibilă.

În ciuda efortului teoretic intens al unor scriitori care încearcă să-şi teoretizeze propria practică, producţia textuală nu se bucură (încă – ar spune „Tel Quel") de acelaşi statut ştiinţific ca şi lingvistica, posibilul său model de abordare. Tocmai asupra acestei posibilităţi se ridică semne de întrebare, ştiut fiind faptul că, din multe puncte de vedere – aşa cum vom vedea – lingvistica bazată pe semn aparţine unei episteme contestată de „Tel Quel". „În ce măsură confirmă oare lingvistica concepţia literaturii şi ideologiei creaţiei literare, în ce măsură poate ea servi la elaborarea unei teorii a productivităţii textuale?" se întreba J.L. Baudry[9] fără să disimuleze – aşa cum va confirma ulterior – retorismul unei asemenea întrebări. Lingvistica pare mai curând să deservească, într-o a doua etapă – după ce în prealabil a stimulat-o – analiza practicii textuale. Autoritatea sa ştiinţifică – raportată în special la stadiul incipient al analizei textuale – pare a fi o reală primejdie ideologică. În acest sens, abordarea textului considerat

---

9 J. L. Baudry, Linguistique et production textuelle, [în] Théorie d'ensemble, Ed. du Seuil, 1968, p. 355.

ca producere pare mai sasatisfăcătoare în lumina gramaticii generative. Extinderea modelului lingvistic saussurian în domeniul analizei literare face, pentru grupul „Tel Quel”, obiectul unei contestări asupra căreia vom reveni când vom discuta unele aspecte legate de noţiunea de semn. Depinzând de o metafizică, lingvistica a făcut totuşi posibilă precizarea limitelor dincolo de care se va inaugura un nou câmp de gândire. Această observaţie i-a şi permis lui J.L. Baudry să avanseze posibilitatea unei analogii între rolul şi poziţia lingvisticii faţă de o teorie a producţiei textuale pe de-o parte, şi cele ale economiei clasice faţă de materialismul istoric, pe de altă parte. Ştiinţă a semnului şi a schimbului, lingvistica se eclipsează în faţa semioticii înţeleasă ca ştiinţă a producerii textuale. Teoria ei va face însă de acum înainte apel la alte domenii ale gândirii, la ştiinţele formale (matematica, logica).

Lingvistica pare deci, de la un anumit punct, neputincioasă în faţa problemelor ridicate de funcţionarea Textului. Se ajunge astfel la un alt stadiu în care „conceptele clasice de semn şi structură sunt înglobate, depăşite, dar nu suprimate”. Este vorba despre un proces în care, aşa cum afirmă J. Kristeva, aceste concepte sunt supuse unui studiu epistemologic vizând toate domeniile şi în primul rând limbajul, a cărui reconsiderare duce la o revizuire globală a cunoştinţelor.

„Dacă textul se defineşte ca fapt de limbaj, care este atunci limbajul său?”[10] Iată o altă întrebare, inofensivă, în aparenţă, dar care vizează repunerea în discuţie – repunerea în mişcare (producerea), spune J.L. Houdebine – a limbajului, sugerând astfel schimbarea totală a perspectivei din care e abordată funcţionarea specifică a limbajului în practica numită Text. Problema specificităţii

---

10 J. L. Houdebine, Premiere approche de la notion du texte, [în] Théorie d’ensemble, p. 271. Studiu tradus în prezentul volum.

limbajului poetic trimite la opoziţia sa faţă de o altă formă de limbaj luată ca serie referenţială. Opoziţia limbaj poetic/limbaj uzual a permis cercetătorilor de la OPOIAZ, printre altele, analize asupra poeticului în poezie. Dacă seria referenţială este luată ca referinţă absolută, e limpede că limbajul poetic va apărea ca deviere continuă, ca ilegalitate faţă de legalitatea referinţei. Fără să conteste perspectiva specificităţii limbajului poetic, J.L. Houdebine, în spiritul aceleiaşi înţelegeri a textului ca producere, analizează specificul, nu numai în opoziţia sa faţă de ei şi în dinamismul său propriu. Într-o teorie a limbajului, raportat la un cod normal (Codul), limbajul poetic apare ca o „explorare" tot mai profundă a posibilităţilor de enunţare, limba uzuală fiind mult mai circumscrisă. Dar nu este vorba, semnalează J.L. Houdebine, de o transformare a specificităţii limbajului poetic într-o perspectivă globală. Pentru o teorie a scriiturii, această răsturnare nu este operatorie. Caracterul scriiturii ca practică, ca punere în practică a unei „infinităţi potenţiale" – cum numeşte J. Kristeva infinitatea codului – fixează poziţia centrală (şi nu marginală) a limbajului poetic în raport cu infinitatea codului pe care urmăreşte să o realizeze; în acelaşi timp, se evidenţiază şi relaţia practică a limbajului poetic cu practica (celelalte practici sociale şi istorice). După opinia J. Kristeva, în acest dialog cu alte practici, cu alte texte, rezidă „forţa ideologică" a limbajului poetic, rolul său în procesul de transformare socială şi, în acelaşi timp, în înregistrarea acestui proces. Capacitatea de a se face sensibil pe sine şi lumea în acelaşi timp, conferă limbajului poeticitatea, spune Ivan Fonagy, indicând astfel ceea ce în termeni telquelişti se dovedeşte a fi dinamica proprie limbajului poetic şi raportul său intertextual cu alte texte, deci specificul său. Sfârşitul secolului al XIX-lea este considerat astfel ca începutul

erei limbajului poetic, eră inaugurată printr-o „revoluţie" care îi poartă numele şi care începe, aşa cum am văzut, în spaţiul „rupturii".

Examenul critic al matricelor conceptuale este pentru J. Kristeva una din funcţiile de bază ale semioticii actuale. Apare astfel necesară o investigare istorică a posibilităţii de constituire a semioticii, plecând de la conceptele de semn şi sistem la stoici, cu mult înainte de Peirce şi Saussure, fondatorii semioticii moderne ca ştiinţă.[11].

Pentru Saussure, limba este un „sistem de semne care exprimă idei", sistem comparabil cu alte sisteme de semne (scrierea, alfabetul surdo-muţilor, riturile simbolice etc.), iar semiologia ar fi „o ştiinţă care să studieze viaţa semnelor în cadrul vieţii sociale", arătând „în ce constau semnele şi ce legi le guvernează". Forţa de semnificare a unui semn rezidă în relaţia care se stabileşte între semnificat şi semnificant, cele două feţe inseparabile, simetrice chiar, ale semnului. Acest semn saussurian care există printr-o simetrie, un echilibru între cele două feţe ale sale, este supus la Tel Ouel unui examen critic. El nu poate explica funcţionarea Textului ca producere, nu serveşte o semiotică pornită să elucideze problemele productivităţii literare. Derrida, Lacan, Baudry, Goux, din perspective uneori diferite, dar plecând aproape întotdeauna de la Saussure, încearcă să „deconstruiască" noţiunea de semn în accepţia sa saussuriană (simptomatică pentru discursul idealist-logocentric al metafizicii). Aşa cum vom vedea, teoria Textului va contribui direct la această „deconstruire". În ciuda simetriei între cele două feţe ale semnului, prin definirea limbii ca un sistem de semne ce exprimă idei, se afirmă implicit şi certitudinea unei anteriorităţi a ceva ce trebuie să se reprezinte, să se exprime sub formă de

---

11 Apud J. L. Coquet — J. Kristeva, Semiotica, V, 1972, nr. 4.

semn. Din această perspectivă, ideea de reprezentare ar trimite la noţiunea de semn în accepţia sa saussuriană, semnul privilegiind astfel procesul de circulaţie (comunicarea), în care producţia (munca) este ocultată.

Semnul saussurian se dovedeşte atunci inoperant pentru descrierea productivităţii textuale. Dacă Jakobson susţinea pe vremea Cercului de la Praga că funcţia poetică 3 limbii se orientează spre semnul însuţi (şi nu numai spre semnificat care ţine de funcţia sa de comunicare), noile reflecţii asupra semnului ajung să acorde, în mod nuanţat, primordialitate semnificantului. Două direcţii polarizează discuţiile în jurul acestei noi concepţii despre semn: Lacan şi Derrida, ambele stimulând unele discuţii la Tel Quel cu scopul de a explica funcţionarea Textului. Pentru Derrida, „întotdeauna semnificatul este deja în postură de semnificant" într-o semiotică a cărei lege fundamentală este rezumată astfel: „orice proces de semnificare este un joc formal de diferenţe".[12] Această altă semiotică „pune semnificantul în poziţie de generator". La nivelul semnului, distincţia semnificat/semnificant se păstrează, dar „ceva funcţionează ca semnificant până şi în semnificat". Acesta este rolul urmei (la trace) ţi al acelei „differance" asupra cărora vom reveni. Perfecta simetrie a semnului este deci o „iluzie structurală", spune Derrida – de unde ţi importanţa „deconstruirii" sale în cadrul unei gramatologii. Teoria lacaniană a semnului afirmă acceaţi primordialitate a semnificantului, dar pornind de la experienţa psihanalitică.

Datorită acestei primordialităţi acordate semnificantului, limbajul poetic iese de sub tutela modelului semnului ţi al comunicării. Semnul literar nu este identic cuvântului; el nu poate fi disociat în

---

12 Apud O. Ducrot — Tz. Todorov, Dictionnaire des sciences du langage, Ed. du Seuil, 1971, p. 439.

semnificat ţi semnificant. Imperativul examenului critic al noţiunii de semn ţi înlocuirea sa cu un ansamblu semnificant minimal, înglobarea logicii semnului de către o logică textuală vor explicita funcţionarea Textului care nu mai este depozitarul unui sens (unor sensuri), ci care produce sens. Această operaţie va avea loc în cadrul unei semanalize tributare celor două direcţii semnalate mai sus. Pentru Derrida, „deconstruirea" conceptului de semn o antrenează pe cea a gândirii care l-a permis, iar spaţiul acestei operaţii este o meditaţie asupra scrierii.

„Acest logocentrism, această epocă a vorbirii pline, au pus întotdeauna între paranteze, suspendat ţi reprimat, din motive esenţiale, orice reflecţie liberă asupra originii ţi statutului scrierii". În cadrul gândirii logocentrice, raportul vorbire-scriere este raportul dedans-dehors, opoziţia dintre interioritate ţi exterioritate. O inferioritate „unde se află gândirea" şi o exterioritate „unde cade scrierea".[13] Relaţia amintită legitima privilegiul acordat semnificantului fonic faţă de semnificantul grafic: privilegiu acordat. limbajului vorbit, vorbirii, faţă de care limbajul scris, scrierea, nu ar fi decât o reprezentare, o „imagine redublată". Această „coborâre a rangului" scrierii readuce în discuţite, întemeind chiar, conceptul de semn cu clasica sa opoziţie simetrică: semnificat/semnificant. De altfel, şi pentru Saussure – în acelaşi perimetru al gândirii logocentrice – scrierea (fonetică) este doar o „figurare" a limbii, un veşmânt al său, trebuind în consecinţă exclusă din interiorul limbii, din sistemul său intern: vorbirea („le dedans"). Saussure găseşte justificarea acestei stări de lucruri în raporturile „naturale" de dependenţă, care sunt însă, cu timpul, uzurpate, pervertite de „păcatul originar al scrierii" săvârşit dintr-o prea mare comoditate. Acestei scrieri „nocive" pentru vorbire, care

13 A se vedea Nota explicativă.

ameninţă din exterior integritatea şi naturalitatea sistemului intern al limbii, Saussure îi acordă totuşi atenţie. Fără ea, spune lingvistul, sunetele sunt „noţiuni vagi”. Pentru J. Derrida, care urmăreşte îndeaproape raportul respectiv în evoluţia argumentării lui Saussure, aceste ezitări sunt simptomatice: „astfel apare ceva în discursul saussurian, ceva care n-a fost niciodată spus şi care nu este altceva decât scrierea însăşi ca origine a limbajului”.[14] Această scriere, spune Derrida, „acoperă întregul câmp al semnelor lingvistice”, şi ea nu se identifică cu scrierea fonetică pe care se bazează reflecţiile savantului genevez. De altfel, prin teza arbitrarului semnului şi caracterul diferenţial al acestuia, Saussure se contrazice deja, afirmă Derrida, asupra raportului proclamat vorbirescriere. („între fonem şi grafem este un raport convenţional, arbitrar, dar acesta din urmă nu este o «imagine» a celuilalt”. Sau „în limbi nu sunt decât diferenţe”: „nici idei, nici sunete care ar preexista sistemului limbii, ci doar diferenţe conceptuale sau fonice ieşite din acest sistem”.) Sesizând aceste inconsecvenţe, Derrida continuă lectura lui Saussure. Orice concept, trimiţând la altul printr-un joc sistematic de diferenţe, acest joc, Jocul, nu este un concept, ci „posibilitatea conceptualizării procesului şi a sistemului conceptual: la differance”.[15] „«La differance» este deci dinamica jocului care produce, ea reprezintă tocmai aceste diferenţe, efecte ale diferenţei dar care, deşi produse, nu au drept cauză un subiect, o substanţă sau un lucru ce scapă jocului acelei «differance»”. Pentru a ieşi din această închidere („cloture”), Derrida face apel la conceptul de urmă („trace”), instanţă a urmei instituite, amprentă, fără de care nemotivarea semnului afirmată de Saussure nu ar putea fi concepută.

---

14 J. Derrida, op. cit., p. 64.

15 A se vedea Nota explicativă.

Astfel Derrida consideră textele lui Saussure în acelaşi timp închise şi deschise unei gramatologii. Raportul dintre lingvistică (ştiinţă a limbajului) şi gramatologie (ştiinţă a scrierii) se bazează astfel pe o presupoziţie metafizică cu privire la raportul vorbire-scriere – raport a cărui „deconstruire" şi-o propune Derrida. Ceea ce îl şi face să înlocuiască, în definiţia dată de Saussure, pentru a exprima raportul semiologie-lingvistică, „semiologie" prin „gramatologie". Definiţia este atunci următoarea: „ştiinţă a arbitrarului semnului, ştiinţă a nemotivării urmei, ştiinţă a scrierii înaintea vorbirii şi în vorbire, gramatologia ar acoperi astfel câmpul cel mai vast în interiorul căruia lingvistica şi-ar contura prin abstracţie spaţiul propriu..." Tot Saussure – în ciuda unor „false prelungiri" (Jakobson-Haile, Martinet), cum le numeşte J. Derrida – este cel care contestă dependenţa naturală a semnăficantului grafic. Derrida va putea atunci afirma: „vorbirea îşi are deci sursa în acest fond al scrierii, notată sau nu, care este limba, şi astfel trebuie gândită complicitatea celor două «fixităţi»". Conceptul de scriere generalizată („limba orală aparţine deja acestei scrieri") presupune modificarea conceptului însuşi de scriere implicând o altă scriere, arhiscrierea („l'archi-ecriture"). Referindu-se la distincţiile hjelmsleviene, Derrida afirmă: „această arhiscriere funcţionează şi în forma şi în substanţa expresiei non-grafice". Dacă în civilizaţia logocentrică scrierea oculta arhiscrierea, conceptul de arhiscriere supune acum „deconstruirii" conceptul „vulgar" de scriere.

Conceptele de „archi-ecriture", „gramme", „differance", „trace" sunt, după Derrida, logic anterioare opoziţiilor (timp-spaţiu, semnificatsemnificant) fondate de civilizaţia logocentrică; deşi numite, ele sunt „innommables", nu pot avea un statut ştiinţific în

condiţiile (logocentrice) ale unei ştiinţe pe care sunt chemate să o „deconstruiască”. („Gândirea urmei, spune Derrida, nu poate să treacă în cea a logosului.”)

Teoria freudiană permite, printre altele, o lectură a acestei „differance” care va activa reflecţiile de la Tel Quel (Goux, Baudry, Sollers etc.). Prin prisma Textului ca scriitură, ca muncă, represiunea logocentrică, ştergerea urmei prin logos nu înseamnă altceva decât „necunoaşterea valorii de întrebuinţare specifică scriiturii şi disimularea ei în transparenţa universală a schimbului”.[16] Pe acest teren, astfel deschis de Derrida, impactul cu psihanaliza va fi considerat la Tel Quel la fel de fructuos şi necesar în abordarea *Textului* ca şi impactul cu economia politică.

*

„PRODUCEREA IDEILOR, A REPREZENTĂRILOR ŞI A CONŞTIINŢEI ESTE ÎNTÂI DE TOATE DIRECT ŞI INTIM LEGATĂ DE ACTIVITATEA SCHIMBURILOR MATERIALE ALE OAMENILOR, EA ESTE LIMBAJUL VIEŢII REALE. REPREZENTAREA, GÂNDIREA, RELAŢIILE INTELECTUALE ALE OAMENILOR APAR ŞI AICI CA EMANAŢIE DIRECTĂ A COMPORTAMENTULUI LOR MATERIAL” (Ideologia germană). Această frază a clasicilor marxismului frecvent citată la Tel Quel, poate servi drept pârghie, capabilă să deplaseze problematica literaturii într-un nou spaţiu, să o plaseze într-o nouă perspectivă: aceea deschisă de materialismul istoric şi de economia politică. „Am fost obligaţi să punem din ce în ce mai mult accentul pe modul de producere a textului literar. [...] Gestul pe care am vrut să-l descoperim în realitatea concretă a limbajului nu este altul decât cel care a fost analizat de Marx”, declarau telquelîştii la o masă rotundă organizată de revista la Nouvelle Critique.

---

16 J- J- Goux, Marx et l'inscription du travail [în] Théorie d’ensemble ; p. 210. Studiu tradus în prezentul volum.

Sublinierea făcută în fragmentul amintit de înşişi membrii grupului (gestul [...] nu este altul) are o valoare programatică, sugerând de fapt un principiu metodologic: omologia, dezvoltat teoretic de J. Kristeva în Matière, sens, dialectique (Materie, sens, dialectică). Acest principiu (întrevăzut şi de Marx) va permite unor teoreticieni de la Tel Quel (J. J. Goux, J.L. Baudry, M. Pleynet, J. Kristeva) elaborarea unor studii fundamentale pentru abordarea literaturii din perspectiva marxistă, o perspectivă descinsă, de cele mai multe ori, din viziunea althusseriană asupra marxismului.

Marx are meritul de a fi conceput socialul ca pe un mod de producţie specific şi, mai mult, după cum sublinia J. Kristeva, „gândirea marxistă a pus, prima, problematica muncii productive ca o caracteristică majoră în definirea unui sistem semiotic”. Aplicând dialectica materialistă la studiul societăţii şi integrând concepţia materialismului istoric în cercetarea concretă a unei formaţiuni social-economice determinate istoric – capitalismul, Marx nu a revoluţionat numai economia politică. El a făcut să apară „o ruptură radicală în istoria occidentală a limbajului, pornind de la care se va declanşa criza sensului”. 28 Denunţând iluzia monetară a valorii ca exploatare a forţei de muncă, dezvăluind secretul fetişismului banului şi al mărfii, analiza întreprinsă de Marx „zdruncină din temelii sistemul semnului” (J. J. Goux). Printr-un „sistem de echivalenţe” (cum afirmase deja Saussure), printr-o serie de omologii, analiza marxistă a economiei devine operantă şi productivă la nivelul economiei aşa-zis „simbolice”, adică la nivelul facultăţii semnificante (al limbajului, textului, scriiturii).

Istoria culturii occidentale a considerat în mod predilect limbajul ca un ansamblu de semne de schimb, semnul fiind conceput întotdeauna ca element al unei

tranzacţii, în care accentul era pus, fireşte, pe valoarea sa de schimb. „Or, noi plecăm de la premisa că semnul (ca orice produs) are şi o valoare de întrebuinţare; valoare istoric nerecunoscută, trecută sub tăcere", afirmă J.J. Goux la începutul studiului Marx şi înscrierea muncii. Pe baza acestei opoziţii împrumutate din economia politică (opoziţia între valoarea de întrebuinţare şi valoarea de schimb), J.J. Goux va opera o distincţie radicală în câmpul limbajului: „Opoziţia dintre semnificant şi semnificat nu este altceva [...] decât această «sciziune între valoarea de întrebuinţare şi valoarea de schimb»". În raportul dintre cele două tipuri de valori se instituie hegemonia valorii de schimb şi, analogic, în sistemul limbajului, hegemonia sensului. „Ceea ce am putea numi cu un cuvânt, din fericire ambiguu, fabricarea [«la fabrique»] textului (muncă şi structură, fabricare şi modalitate) este estompată (sau mai degrabă, uitată, refulată) sub transparenţa negociabilă (a sensului)", conchide Goux în acelaşi studiu. Această constatare pe care o preiau toţi membrii grupului, investind-o cu semnificaţia unei atitudini ideologice, a făcut obiectul unor numeroase critici, în special din partea lui B. Pingaud. El îi acuză pe teoreticienii şi scriitorii de la Tel Quel de a fi propus şi susţinut o ideologie care refuză semnificatul, care îl elimină, pentru a lăsa faţă în faţă „scriitura şi lumea", în scopul subversionării[17]

sensului. Acestei critici îi răspunde „Tel Quel" într-o polemică[18], reproşându-i lui Pingaud neînţelegerea justă a raportului dintre semnificant, semnificat şi referent, confuzia semnificatului şi referentului, dar, mai ales, ignorarea istoriei modelului lingvistic. Nu este vorba, deci, pentru cei de la Tel Quel, de un „refuz" sau o

---

17T héorie d'ensemble, p. 403.

18 Ph. Sollers. Le reflexe de réduction [în] Théorie d'ensemble.

„dispariţie" a semnificatului („semnificatul funcţionează întotdeauna deja cu semnificam" – spune J. Derrida) şi nici de un „primat al semnificantului", ci de necesara accentuare a disimetriei semnificant-semnificat atunci când analiza are loc în cadrul unui model necesar dar inadecvat: lingvistica, ştiinţă a vorbirii. Cei de la Tel Quel refuză, după cum ci înşişi spun, semnificatul transcendental, complicele ideologiei textului ca „adevăr", astfel încât Sollers poate afirma: „Pingaud ne reproşează deci pur şi simplu că nu suntem idealişti".

Marx are meritul de a fi denunţat iluzia monetară şi, implicit, de a fi permis o analiză critică a sistemului semnului lingvistic bazat pe mistificarea raporturilor dintre semnificant/semnificat şi referent. Prin analogie cu acea ideologie şi iluzie monetară, materialul fonic şi scriptural e investit chiar şi de Saussure cu funcţia unor simpli semnificanţi, cărora li se contestă atât caracterul operatoriu (de mijloace de producţie), cât şi caracterul operat (de produs). Semnificantul apare într-o asemenea viziune privat de capacitatea de a produce sens, de a fi activ. De asemeni, se camuflează şi faptul că, în consecinţă, sensul e un produs al muncii semnelor, rezultatul fabricării textului. Accentul trebuie pus, în spiritul materialismului dialectic, se afirmă la Tel Quel, pe materialitatea textului, pe corporalitatea materialului semnificant, pe transpunerea semnificantului fonetic în dimensiunea scrierii, pe activarea corpului literei, sublinia J.L. Baudry în Scriitură, ficţiune, ideologie.[19]

Un alt aspect al iluziei monetare (posibilitatea înlocuirii, într-o anume perioadă istorică, a monedei – aur, argint – printr-o monedă scripturală) ne trimite din nou în sfera limbajului, explicând secundantatea şi discreditarea scrierii în raport cu vorbirea într-o civilizaţie logocentrică. Dar consecinţa fundamentală a

19 Studiu tradus în prezentul volum.

iluziei monetare (tripla stratificare ban/valoare/marfă) este relevantă şi pentru sistemul limbajului în sfera producţiei concrete. Aici are loc, aşa cum demonstrează Marx, ocultarea, ştergerea muncii productive şi a raporturilor de producţie, deci a muncii concrete. Munca abstractă oferă o măsură comună tuturor mărfurilor, oricare le-ar fi substanţa, proprietăţile. „Dar acelaşi aspect se regăseşte în sfera limbajului”, operează din nou transferul J.J. Goux, când supune atenţiei două concepte radicale introduse de j. Derrida: arhiurma („l’archi-trace”) şi arhiscrierea („l’archi-écriture”). Intervenţia conceptuală a acestuia va duce la denunţarea complicităţii între logocentrism şi fetişismul banului şi al mărfii. Descrierea unor noi serii omologice – scriitură/muncă, sens/valoare, exploatarea scriiturii/exploatarea muncii etc. Îi permite lui J.J. Goux o concluzie esenţială: „Subordonarea urmei faţă de prezenţa plină rezumată în logos, «coborârea rangului» scrierii faţă de un «cuvânt vorbit» care îşi visează plenitudinea, represiunea logocentrică organizată pentru a exclude sau a «coborî» corpul urmei scrise [...] are acelaşi aspect ca şi exploatarea forţei muncitoare de către clasa politică dominantă”. În acest moment, ancorarea în ideologie a teoriei grupului devine evidentă.

Remarcăm în acelaşi timp deplasarea interesului unor cercetători (J. L. Baudry, M. Pleynet, Ph. Sollers) dinspre sfera generală a limbajului şi a problematicii semnului, spre aceea a „literaturii” propriu-zise, deci a limbajului devenit Text. Punând accentul pe modul său de producere, cei de la Tel Quel demistifică o serie de noţiuni: „operă”, „autor”, „creaţie” etc. Gest care îşi găseşte omologul perfect în demascarea pe care Marx o face în economia politică modului şi relaţiilor de producţie capitaliste. „Efect ideologic [...] m şi prin reprezentare verbală”, „unul din câmpurile privilegiate

ale ideologiei” (Goux), literatura se manifestă la rândul ei ca ideologie, fiind astfel expresia raporturilor materiale dominante. Ideologia pe care o supun criticii reprezentanţii grupului, demascându-i fundamentele metafizice, este ideologia burgheză a „creaţiei literare”.

Toate concluziile pe care le-a favorizat seria omologiilor amintite au, în ultimă instanţă, menirea de a atrage atenţia asupra unui fapt capital: începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, literatura nu mai poate fi concepută ca un simplu obiect de consum, deci de schimb, ci ca o practică productivă. Textele lui Mallarmé şi Lautréamont lasă să se întrevadă această practică; gândirea lui Marx şi Freud pregăteşte cadrul elaborării unei teorii a acestei practici scripturale. Dintr-o asemenea perspectivă asupra literaturii s-a elaborat teoria şi practica textuală a grupului „Tel Quel”. Această zonă a activităţii teoretice de la Tel Quel, fundamentată pe principiile economiei politice marxiste, trebuie distinsă, în intenţia membrilor grupului, atât de sociologism cât şi de formalism (reproşuri care i-au fost nu o dată adresate): „Cercetarea pe care o întreprindem nu este niciun «formalism», niciun «sociologism». Nici analiză mecanicistă a expresivităţii directe a determinărilor sociale sau economice, nici descifrare limitată a materialului lingvistic”, se preciza într-una din tezele lor generale. Principalul argument al acestei afirmaţii decurge din descrierea raportului scriiturii şi textului cu modurile de producţie materiale. „Scriitura şi textul sunt interioare (subi, aut.) modurilor de producţie materiale. Funcţia lor este de a face să apară materialitatea mizelor simbolice ale unei faze istorice date şi mai ales scena conflictelor filosofice şi politice, conform unui mod specific, relativ autonom”. Ideea e reluată şi amplificată de J. Kristeva în la traversée des signes (Străbaterea semnelor): „Practica semnificantă şi

modul de producţie nu implică separarea lor iniţială şi reconcilierea lor, ci apartenenţa intrinsecă a unui mod de producţie al semnelor la modul de producţie al ansamblului socio-economic”. Dar, „această apartenenţă intrinsecă se manifestă pe terenul subiectului vorbitor, presupunând compunerea şi descompunerea subiectului”.30 În acest moment se dovedeşte necesară „intervenţia constituentă a ştiinţei subiectului, psihanaliza”.

*

BAZA PE CARE E FONDATĂ SOCIETATEA UMANĂ ESTE, ÎN ULTIMA ANALIZĂ, ECONOMICĂ (Freud). Alături de gândirea lui Marx, teoria inconştientului, fundamentată de Freud în acelaşi spaţiu al „rupturii”, a creat cercetătorilor de la Tel Quel cadrul elaborării unei teorii a practicii textuale. Articularea materialismului dialectic şi istoric cu teoria inconştientului este posibilă şi necesară, fără ca rezultanta acestei articulări să devină, în concepţia grupului, un fel de „freudo-marxism”, aşa cum au acreditat deja o serie de vulgarizatori ai marxismului şi câţiva ideologi burghezi. De altfel, în intervenţia sa la Congresul de psihanaliză de la Milano din 1973, Ph. Sollers va respinge categoric orice tentativă de dogmatizare a dialogului pe care grupul „Tel Quel” îl deschide între teoria marxistă şi cea inaugurată de Freud. În studiul său Scriitură, ficţiune, ideologie, J.L. Baudry sublinia tocmai necesitatea unei lecturi reciproce a textelor lui Marx şi Freud: „Excluderea unuia sau altuia nu produce, în definitiv, decât o deviere a gândirii celui pe care vrem să-l explicăm sau apărăm”.

Studiind mecanismul viselor, acea „elaborare a visului”, Freud „s-a aplecat, primul, asupra muncii constitutive a semnificaţiei anterioare sensului produs şi/sau discursului reprezentativ”, deschizând astfel

problematica muncii ca sistem semiotic particular, distinct de cel al schimbului, semnala J. Kristeva în Semiotica: ştiinţă critică şi/sau critică a ştiinţei.[20], Aşadar, pentru Freud, producţia ca atare este un proces, dar nu de schimb, ci analog jocului permutaţional care are posibilitatea de a modela însăşi producţia. Acest modelaj, această laborare are loc în interiorul limbajului. Aici, intervenţia lui Lacan este capitală, iar membrii grupului „Tel Quel" s-au dovedit a fi unii dintre cei mai constanţi receptori ai teoriei sale, recitindu-l pe Freud din această perspectivă. În Cartea întâi din volumul Le séminaire (Seminarul, Seuil, 1975), Lacan face o precizare esenţială, menită să elucideze raportul pe care teoria sa îl întreţine cu gândirea freudiană: „Noi nu-l urmăm pe Freud, ci îl însoţim. A comenta un text e ca şi cum ai face o analiză". De fapt, după opinia lui Sollers, Lacan este unul din foarte puţinii discipoli autentici ai lui Freud, capabil să citească textele acestuia în eterogenitatea şi dualismul lor, evitând orice inflaţie idealistă în psihologie. De obicei, o asemenea inflaţie ignoră un fapt capital: anume că subiectul se constituie în limbă. Tocmai aici apare importanţa gestului lacanian: „punând accentul pe limbaj, se poate inaugura o autentică continuare a descoperirii lui Freud".[21]

Faţă de modelul saussurian, „teoria semnului elaborată de Lacan este fără îndoială importantă, fiind mult mai aptă decât cea a lui Saussure să conducă la situarea specificului literar".[22] Cele două volume intitulate Écrits, asupra cărora critica română a emis deja opinii pertinente, dezvoltă, între altele, ideea

---

20 Studiu tradus în prezentul volum.

21 Ph. Sollers, A propos de U dialectique, Tel Quel, 1974, nr. 57, p. 141.

22 Livius Ciocârlie, Realism şi devenire poetică, Ed. Facla, 1974, p. 170.

fundamentală potrivit căreia semnificantul este global, constituindu-se dintr-un lanţ cu niveluri multiple[23]. Semnificantul nu mai „reprezintă” semnificatul, ci, „prin natura sa, semnificantul anticipă întotdeauna sensul, desfăşurându-şi într-un fel, înaintea lui, dimensiunea”. [24]Deşi la data când îşi elabora teoria, Freud nu se afla în posesia instrumentelor de lucru oferite de lingvistica saussuriană, el concepe totuşi inconştientul, aşa cum remarca Lacan, ca pe „un lanţ de semnificanţi care se repetă undeva şi insistă (pe o altă scenă, scrie Freud) pentru a interfera în rupturile pe care i le oferă discursul efectiv şi cogitaţia pe care o informează”.[25]

„Recunoscând structura limbajului în inconştient, ce subiect anume îi putem concepe?”, se întreba J. Lacan, dând imediat şi un răspuns: „Am putea încerca [...] să pornim de la definiţia strict lingvistică a Eului pe] ca semnificam [...] care desemnează subiectul enunţării, dar nu-l semnifică”. Lacan elaborează în continuare o întreagă teorie a subiectului, a acelui „ego cogito”, prins în lanţul simbolic determinat, constituit dintr-un semnificam autonom, deplasabil, ce deţine supremaţia faţă de semnificat. Teoreticienii de la Tel Quel vor prelua, uneori critic (cum este în special cazul Juliei Kristeva în câteva studii 3S), principalele elemente ale teoriei lacaniene a subiectului (problematica eului, a corpului, funcţiile eului, structura acestuia, interpretarea dorinţei şi a fantasmei, „punerea în scenă” psihanalitică etc.). Din aceeaşi perspectivă deschisă de Lacan, dar şi de Derrida,

---

23 A se vedea comentariile sistematice asupra volumelor amintite în studiul Ioanei Creţulescu, Critica psihanalitică, din voi. Analiză şi interpretare, Ed. ştiinţifică, Buc. 1974, şi capitolul consacrat lui J. Lacan din vol. lui R. Munteanu, Metamorfozele criticii literare europene, Ed. Univers, Buc., 1975.

24 J. Lacan, Ecrits I, Ed. du Seuil, Coll. „Points“, 1966, p. 259.

25 Cu precădere în volumul la Révolution du langage poétique, Ed. du Seuil, 1974.

grupul „Tel Quel” va utiliza în fundamentarea teoretică şi practică a Textului-scriiturii o serie de concepte freudiene. Nici de această dată transferul din câmpul psihanalizei în cel literar nu e „import analogic”, cum îşi formula observaţia, între alte obiecţii, Fi. Meschonnic.[26] Studiul lui Baudry, Freud et la création littéraire (Freud şi creaţia literară), precum 51 cel al lui Derrida, Freud et la scène de l'écriture (Freud şi scena scrierii) demonstrează cu prisosinţă că Freud a manifestat un interes constant pentru dinamica textului, pentru procesul în care se pot recunoaşte caracterele specifice ale scriiturii: „trace”, „frayage”, „après-coup”.[27]

Din acelaşi ansamblu teoretic freudian, cercetarea de la Tel Quel mai preia câteva probleme (evident, corelate cu cele enumerate deja). În primul rând, extinderea noţiunii de realitate, care înglobează, pentru Freud, şi inconştientul. Textul ca reprezentare a fantasmei, efectul plăcerii rezultat din această reprezentare, metafora teatrală şi hieroglifică a textului, pulsiunea morţii sunt alte câteva „teme freudiene” asupra cărora se concentrează, nu o dată, atenţia lui R. Barthes, J. Kristeva, J.L. Baudry, M. Pleynet, Ph. Sollers ş.a.

III

„Una din problemele semioticii ar fi înlocuirea vechii diviziuni retorice a genurilor printr-o tipologie a textelor, altfel spus, definirea specificităţii diferitelor organizări textuale prin situarea lor în textul general (cultura) din care fac parte şi care face parte din ele”.

J. Kristeva, *Le texte clos*

Textul – obiectul delimitat datorită efectelor a ceea

---

26 A se vedea Pour la poétique, II, Gallimard, 1973.

27 Pentru definirea acestor termeni poate fi consultat dicţionarul lui J. Laplanche şi J.-B. Pontalis, Vocabulairc de la psychanalyse, 2-eme ed. revue, P.U.F., 1968. A se vedea şi Nota explicativă.

ce s-a numit „revoluţia limbajului poetic” – polarizează activitatea teoretică de la Tel Quel. Imposibil de suprapus, într-un limbaj mai mult sau mai puţin formalizat, venind din direcţii diferite, cu mijloace diferite, contradictorii uneori, aceste demersuri – cuprinse sau nu în antologia de faţă – atestă, totuşi, existenţa unei constante la Tel Quel: sesizarea funcţionării unei „alte” literaturi, a Textului, precum şi a limbajului care îl pune în practică.

Vom încerca să surprindem în cele ce urmează coordonatele acestui nou obiect – Textul – evidente în funcţionarea sa specifică (Textul ca productivitate, Textul ca dublă scriitură-lectură, Textul ca intertextualitate), raportând în permanenţă acest nou obiect la ceea ce, estompându-se, l-a făcut posibil.

Considerat ca practică, textul literar nu este asimilabil conceptului istoric determinat de „literatură”, spun telqueliştii. Valorizările estetice sau de alt gen nu mai funcţionează în definirea Textului. El este o practică semnificantă care, spre deosebire de altele, face mai evident procesul propriei sale produceri. Practica, afirmă Julia Kristeva, constă în definirea „la nivelul «textului» [...] a unei funcţii pe care scriitura «nu o exprimă», dar de care dispune”.[28]

Textul ca practică semnificantă se defineşte în primul rând ca productivitate, realizată în şi prin limbaj. Termenul de productivitate trebuie înţeles ca dimensiunea fundamentală a Textului, care evidenţiază limba în însuşi procesul său de structurare (unde se articulează sensul şi subiectul său) şi refuză acceptarea acesteia ca efect, ca structură. Ar trebui elaborat, reia J. Kristeva, „conceptul acestei «munci» care «nu vrea să

---

28 J. Kristeva, La sémiotique : science critique et/ou critique de lu science, [în] Recherches pour une sémanalyse. Seuil, Coll. „Tel Quel“, 1968, p. 41.

spună nimic», al acestei «producţii mute» dar marcantă şi transformatoare, anterioară «spusei» circulare, comunicării, schimbului, sensului”. Orice text „literar” poate fi astfel considerat ca productivitate – unde sensul nu este exprimat, ci se face – pe baza modelului tabular de elaborare a limbajului textual, pornind de la generalizarea modelului anagramei saussuriene în paragramă. „Vom numi reţea paragramatică modelul tabular (non linear) de elaborare a limbajului literar.”[29] Modelul tabular este de o mare complexitate (se prezintă cu două gramme parţiale: textul ca scriitură-gramme scripturale şi textul ca lectură-gramme lecturale, divizate la rândul lor în subgramme etc.) şi funcţionează ca un sistem cu niveluri multiple, diferite (ideologic, semantic, fonetic etc.) care trebuie citite în raporturile sau conexiunile ce unesc şi/sau opun nivelurile între ele. Textul nu este un fenomen lingvistic (nu este semnificaţia structurată ce se prezintă într-un corpus lingvistic, văzut ca o structură plată), ci este generarea lui („son engendrement”) înscrisă în acest fenomen lingvistic care este fenotextul. Raportul dintre fenotext şi genotext este cel dintre structura semnificată şi productivitatea semnificantă, iar „specificitatea textuală constă tocmai în a fi o traducere a genotextului în fenotext, reperabilă la lectură prin deschiderea fenotextului spre genotext”. 43 „Va fi considerată ca textuală orice practică semnificantă care realizează la toate nivelurile fenotextului (în semnificatul şi semnificantul său) procesul de generare a sistemului semnificant pe care această practică îl afirmă”, continuă J. Kristeva în acelaşi studiu.

Ca obiect specific, ca practică în semnificant, Textul nu este *o* simplă reflectare, o „imagine”, ci presupune o dublă articulare, reflectarea sa în momentul în care se

---

29 J. Kristeva, Pour une sémiologie des paragrammes, [în] Recherches..., p. 184.

produce. Definit deci ca productivitate, ca punere în practică a generării sensului în şi prin limbaj, ca funcţionare diferenţială, Textul ţine de o logică ce depăşeşte, prin înglobare, logica lineară a semnului, înscriindu-se într-o logică dialectică: logica textuală. Aşa cum am văzut, logica textuală implică modelul tabular şi reţeaua paragramatică ce organizează textul. Scriitura care fondează sensul – ca muncă ce distruge reprezentarea – nu este expresivă, nu este o reflectare a unui semnificat, ci este „operatoare de sens”. Materialismul unui joc al semnificantului se opune deci idealismului unui sens anterior, „de spus”. Această acţiune a semnificantului, numită paragramatică, acest „signifiant-se-produisant” defineşte paragramatismul ca „punct plecând de la o funcţie semnificantă minimă, caracterizată de una sau mai multe litere considerate ca mărci distinctive”. Astfel cuvântul, fraza, semnul şi structura sunt transgresate de „le signifiant-se-produisant” care „dispune (şi nu exprimă) de o infinitate semnificantă în unităţi grafice sau fonice”. Textul nu se mai întemeiază deci pe semn, care trimite la un referent sau semnificat, ci se bazează pe funcţia numerică a semnificantului, iar „ansamblurile sale diferenţiale sunt de ordinul numărului”, conchide J. Kristeva. „Le nombrant”, „la differencielle signifiante”, „Ies complexes signifiants”, la „formule”, înţelese ca unităţi textuale, definesc Textul şi opun logicii semnului o logică textuală, „logicii unui sens deja constituit şi instituit, logica unui semnificant mobil şi niciodată închis”.

Dintr-o perspectivă marxistă se pune astfel accentul pe producerea sensului şi nu pe schimbul de sens. Nemaifiind vorba de un „sens” ce trebuie exprimat, sensul nefiind „origine” a Textului, statutul său se clarifică – spune J.L. Houdebine – doar în procesul producerii textuale. Insistându-se asupra faptului că

ideologia dominantă ocultează valoarea de întrebuinţare a semnelor (munca lor, scriitura şi productivitatea sa specifică), „literatura” este astfel înscrisă în ideologia care i-a dat naştere. Rolul Textului este tocmai de a dezvălui această ocultare a muncii, precum şi substratul său. Textele „privilegiate”, textele „rupturii” (Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Artaud etc.) sunt texte care „în însăşi structura lor se gândesc ca producere”.

Ca practică semnificantă, ca muncă precomunicativă, presens, Textul considerat ca producere este, pentru cei de la Tel Quel, o scriitură. Problema centrală nu mai este autorul şi opera (ce ţin de logica semnului), ci scriitura şi lectura. „A devenit imposibilă, începând cu o ruptură precis situabilă în istorie, considerarea scriiturii ca un obiect care poate fi studiat pe altă cale decât aceea a scriiturii înseşi”. Aceasta presupune, aşa cum se afirmă în programul grupului, exercitarea scriiturii în anumite condiţii. Meditaţia lui J. Derrida asupra raportului dintre scriere şi vorbire, noul concept de scriere (arhiscrierea) la care ajunge, fondând posibilitatea unei noi ştiinţe, gramatologia, schiţează o ieşire din limitele logocentrice ale unei culturi bazate pe vorbire, pe semn. În raportul vorbire-scriere, începutul neglijării primului termen şi atenţia tot mai mare acordată celui de-al doilea este simptomatică pentru ieşirea din această „clôture”. Dar pentru cel ce se gândeşte „autor”, „creator”, scrierea – spune J. Kristeva, ocupându-se în studiul Textul închis de romanul lui Antoine de la Sale, Jehan de Saintré – este o funcţie care osifică, fixează, este o limită artificială, o terminare subiectivă. Aceasta şi explică devalorizarea scrierii considerată ca paralizantă, „mortuară”, iar intervenţia ei în text este adesea scuza „autorului” pentru a justifica sfârşitul arbitrar al povestirii sale. Dublul statut al romanului: de fenomen lingvistic

(povestire) şi de circuit discursiv (fapt literar, literatură) – evident în dubla terminare a romanului lui A. de la Sale, dar ocultat mai târziu de literatura burgheză care nu evidenţiază decât aspectul povestire în dauna aspectului discursiv – permite Juliei Kristeva să sesizeze o a treia concepţie despre carte ca „muncă, şi nu ca fenomen (povestire) sau literatură (discurs)”. Dacă terminarea romanului ca povestire este o problemă retorică ce ţine de Ideologemul închis al semnului, terminarea sa ca fapt literar, ca discurs, ca semn, nu se datorează intervenţiei instanţei osificante a scrierii, ci confruntării vorbirii (produsul, opera) cu moartea sa, scriitura (productivitatea textuală): „adevăratul semnal de oprire este dat de apariţia în enunţul romanesc a înseşi muncii care îl produce, acum, pe această pagină”. Deci devalorizarea scrierii în cuplul scriere-vorbire nu este decât un pas şi un mijloc, o etapă – ce defineşte cultura logocentrică – în ocultarea, camuflarea productivităţii textuale, a muncii scripturale. „Va trebui să aşteptăm punerea în discuţie a textului social burghez – spune J. Kristeva – pentru ca o punere în discuţie a «literaturii» (a discursului) să se facă pxin instalarea muncii scripturale în text”. Textele de la Tel Quel – teoretice sau practice, prin scriitura pe care o revelează sau o practică – se vor o asemenea punere în discuţie. „Vom numi scriitură textuală spaţiul acestei dinamici între o practică textuală şi teoria sa.”[30]

Imposibilitatea separării textului ca produs de producerea sa, de munca materială de transformare care îl constituie de fapt, ridică o nouă problemă, Lectura. Cititorul nu trebuie să se lase în voia reprezentărilor, accesul direct la limbajul textului se impune pentru că, afirmă Ph. Sollers în Literatură şi totalitate, „el trebuie să înţeleagă că tot ceea ce citeşte este el”. Lectura

30 Ph. Sollers, Écriture et révolution [în] Théorie d’ensemble, p. 70.

textului va cuprinde deci tot, inclusiv şi în primul rând funcţionarea practicii care îl produce, practică evidenţiind realul nu ca pe ceva adăugat, ci prin limbaj. Lectura – în viziunea celor de la Tel Quel – este un proces teoretic ce nu caută să găsească un sens „originar" ascuns, un conţinut latent: „textul nu este o carte cu un sens deja fixat, aşteptând pur şi simplu să fie formulat, adică interpretat", apreciază unul din exegeţii teoriei grupului.[31]

„A scrie" şi „a citi" devin astfel momentele simultane ale aceleiaşi produceri în cadrul unui nou spaţiu textual în care scriitura fi lectura sunt înţelese ca reciproce ţi simultane. Cititorul, consideră Ph. Sollers, nu trebuie să fabrice o carte prin lectura sa, ci „să devină în fiecare moment propria sa scriitură, să aibă acces la propria sa generare". J.L. Baudry face atunci apel la o nouă suprafaţă textuală înţeleasă ca scriitură/lectură: este ceea ce el numeşte scriitură redublată. Nu există scriitură fără lectură şi nici lectură fără scriitură, în acest spaţiu al dublei scriituri/lecturi, Textul evidenţiază ceea ce se petrece în interiorul seriei literare, textura sa, precum şi ceea ce se petrece la articularea acestei serii cu celelalte serii culturale, social-istorice. În această articulare, Textul apare ca intertextualitate.

„Scriitura scandează istoria" – această idee programatică a grupului defineşte capacitatea Textului de a se face sensibil pe sine şi lumea în acelaşi timp, de a fi lectura propriei sale produceri şi a „textului" în care apare. Textul nu se „închide" nici asupra propriei sale munci, nici asupra contextului care îl face posibil. „Lucrat" de alte texte, Textul le absoarbe şi le transformă pe acestea: un dialog al textelor. „Literatura,

---

31 J. M. Rey, La scène du texte, Critique, déc. 1969, nr. 271, p. 1070.

spune J.L. Baudry în Scriitură, ficţiune, ideologie, este unul din câmpurile privilegiate ale ideologiei în măsura în care, acţionând asupra limbii, ea creează sistemul limbajului în care fiecare ajunge să se reprezinte. Prin însuşi acest fapt, ea este unul din câmpurile privilegiate ale luptei ideologice”. Dimensiunea ideologică a literaturii nu este străină de natura sa intertextuală; intertextualitatea devine în viziunea J. Kristeva (unul dintre cercetătorii cei mai interesaţi de această problemă, ideile sale fiind, de altfel, preluate şi de alţi membri ai grupului) „indicele modului în care un text citeşte istoria şi se inserează în ea”, definind o structură textuală care nu este „o sumă a enunţurilor depistate ulterior, ci un ansamblu nou, ambivalent, opus ansamblurilor originare”; o interacţiune textuală produsă în interiorul unui singur text.

„Vom spune că intersectarea unor organizări textuale (o practică semiotică) date cu enunţurile (secvenţele) asimilate în propriul său spaţiu, sau la care trimite în spaţiul textelor (practicilor semiotice) exterioare, se va numi ideologem”. 47 Astfel, Textul este dublu orientat: „spre sistemul semnificant în care se produce (limba şi limbajul unei societăţi precise) şi spre procesul social la care participă ca discurs”.[32] Funcţionând în cadrul Textului, limbajul evită orice dependenţă de o „exterioritate metafizică”, fără să-şi reducă însă rolul pe „scena istoriei”. „Ideologemul – reia J. Kristeva în acelaşi studiu – este acea funcţie intertextuală care poate fi citită «materializată» la diferite niveluri ale structurii fiecărui text şi care se întinde de-a lungul traiectului său, conferindu-i coordonatele istorice şi sociale”. Specificitatea acestei practici textuale constă în „dialogul” pe care îl întreţine cu practicile de la care a pornit şi pe care acum le

---

32 J. Kristeva, Le texte et sa science, [în] Recherches..., p. 10.

exprimă. Traiectoria producerii sale poate fi astfel refăcută, dar nu printr-o operaţie posterioară de lectură, ci prin abordarea Textului din această perspectivă a textelor, a „fâşiilor de discursuri” care se deschid din interior, se „critică” şi se anulează unul pe altul. Orice text se situează astfel la joncţiunea cu alte texte pe care le reciteşte, le deplasează, le aprofundează – va reveni peste câţiva ani aceeaşi cercetătoare. Într-un anume sens putem spune că „toate textele pot fi considerate ca părţi ale unui singur text care se scrie dintotdeauna”.[33]

„Literatura nu reprezintă viaţa, ea este un fel de a trăi şi de a gândi”. Această afirmaţie a lui Ph. Sollers rezumă poate cel mai bine noile puncte de vedere asupra literaturii propuse de „Tel Quel”. Pentru Mallarmé, „literatura nu este literatura, literatura este totul”. „Le Livre qui nous livre le tout”, va relua Ph. Sollers, deosebit de interesat de experienţa literară (totală) a lui Mallarmé, pe care o consideră simptomatică pentru însăşi tendinţa literaturii de a se nega şi depăşi. Nici la Proust, Joyce sau Kafka nu este vorba doar de renovarea unui gen literar (romanul modern), ci de o ruptură (disimulată uneori sub numele de „avangardă”), datorată locului limbajului şi transformărilor pe care le presupune acesta, de la sfârşitul secolului al XIX-lea încoace. Recapitulând: literatura este deci această reflecţie în şi prin limbaj; ea nu este reprezentare a ceva anterior existent, nu este efect, nu vrea să exprime ceva care nu este deja în scriitura sa. Literatura este propria sa producere, exprimându-se doar pe sine „şi astfel lumea”. Deci în cadrul acestei literaturi, limbajul „se spune pe sine” – rezultat al muncii de organizare şi transformare, el nu transmite niciun sens, dar produce sensul. Scriitorul nu are însă nimic „de spus”, el „are de scris”. „Scrisul – şi fiecare scriitor atestă acest lucru în felul său

33 Tz. Todorov, Poétique de la prose, Ed. du Seuil, 1971, p. 250.

– este o activitate producătoare care se caracterizează în special prin transformarea treptată a propriilor sale baze”.60 Prin dogma unui „ceva de spus”, dogma exprimare-reprezentare, cum o numeşte J. Ricardou, ideologia burgheză ocultează Textul ca activitate productivă, ca productivitate, favorizând „consumul” unui „produs”, dezinteresându-se astfel de munca productivă, cea care îl produce. Perspectiva critică – asupra lumii şi asupra sa – a unei asemenea literaturi care „refuză să spună altceva decât pe sine”, nu este astfel cu nimic prejudiciată. Semnificatul nu dispare, aşa cum s-a afirmat în legătură cu acest tip de literatură anti-reprezentativă, în varianta sa telquelistă: „el [semnificatul] este supus cuvânt cu cuvânt, prin jocul scriiturii, unei permanente critici care îl împiedică să coaguleze şi să ascundă munca sa formatoare”, replică indirect J. Ricardou în cadrul aceleiaşi polemici deschise de Pingaud.

Dimensiunea non reprezentativă a scriiturii este astfel evidentă: „operei”, unui semn „pentru ceva” i se opune o producere (scriitura), care nu poate fi enunţată în termenii ideologiei reflectării. În concepţia de la Tel Quel, literatura nu reprezintă viaţa, ci este „un fel de a gândi realitatea”. Nu „operă”, „autor”, ci un text care „semnează un nume”, spune J.L. Baudry.

„Prin «lectura» pe care o face propriei sale funcţionări şi lumii, prin raportul intertextual pe care îl întreţine cu celelalte texte, în centrul literaturii, scriitura este contestaţia însăşi”, reia J. Kristeva. Această scriitură face complet inoperante, „fictive” chiar, susţine şi M. Rey, conceptele de „subiect”, „operă”, „literatură”, apărute în cadrul ideologiei lineare, reprezentative. Valorizării acestor concepte. Tel Quel îi opune o devalorizare a lor, simptom al devalorizării unei întregi ideologii. „Punerea în discuţie a «literaturii» se va face

odată cu şi prin punerea în discuţie a textului social burghez”.

„În opoziţie cu «literatura», cea ce noi propunem se vrea la fel de subversiv ca şi critica făcută de Marx economiei clasice” – spunea Ph. Sollers în interviul Scriitură şi revoluţie (titlul indicând tocmai[34]

forţa ideologică, teoretică ţi practică cu care este investită scriitura). Această nouă literatură nu este „depozit de pelicule lingvistice sau arhivă de structuri”, ci „elementul însuţi al unei practici ce implică ansamblul relaţiilor inconţtiente, subiective, sociale într-o atitudine de atac, de apropiere, de distrugere ţi construire, de violenţă pozitivă”, va sublinia J. Kristeva, câţiva ani mai târziu, în Revoluţia limbajului poetic. Această „altă” literatură pe care Tel Quel o propune, teoretizând-o ţi practicând-o, această „altă” lectură pe care o face textelor trecutului, poate fi rezumată în noţiunea de Text. El cumulează, *este* tot ceea ce am spus până acum încercând să-l definim; productivitate, practică semnificantă, dublă scriitură-lectură, opusul „literaturii”, deci Text.

Definit în primul rând ca productivitate, interior limbii, Textul face evident travaliul acesteia, permite sesizare procesului de producere a sensului. Apare astfel un nou concept decisiv definit de J. Kristeva în Textul şi ştiinţa sa: „vom numi semnificanţă acest travaliu de diferenţiere, stratificare ţi confruntare care se practică în limbă ţi depune pe linia subiectului vorbitor un şir semnificant comunicativ ţi gramatical structurat”.

Dar funcţionarea specifică a practicii semnificante Text pune cu acuitate şi problema unei ştiinţe a acestuia. Configurarea sa este încă îndepărtată, spune J. Kristeva, însă implicaţiile unei asemenea înţelegeri a Textului o fac cu atât mai necesară. Textul obligă semiotica, ţi implicit

---

34v olum.

modul de gândire care o face posibilă, să se transforme, să se „reinventeze”, pentru că „textul este tocmai ceea ce nu poate fi gândit de un întreg sistem conceptual care întemeiază înţelegerea actuală, căci tocmai textul trasează limitele acesteia”.51

IV

„Teoria scriiturii textuale se face în dinamica practicii acestei scriituri.*

Tel Quel, *Program*

Unificarea teoriei ţi practicii într-un ansamblu funcţional – o practică teoretică ţi o teorie în practică – devine corolarul demersurilor de la Tel Quel. În cadrul acestui ansamblu, raportul dintre teorie şi practică, reflex al celui dintre ştiinţă şi literatură, trebuie înţeles în mod dialectic. În intenţia membrilor grupului, practica nu este redusă la teorie, după cum nicio teorie prealabilă nu e ilustrată într-o practică („poetică”, narativă etc.) Teoria e concepută în sensul propus de L. Althusser, ca „formă specifică a practicii”. Astfel, opoziţia dintre teorie şi practică este abolită. Forţa ideologică a teoriei provine din faptul că ea este o parte componentă a practicii revoluţionare, care are nevoie, la rândul ei, de o fundamentare teoretică. Practica scripturală poate fi integrată astfel în ansamblul celorlalte practici sociale, revelându-şi funcţia activă, revoluţionară. Din această perspectivă înţeleg cei de la Tel Quel să scrie şi să fie citiţi. Literatura lor nu se vrea un apendice, o anexă a teoriei, nu vrea să „ilustreze” literar un edificiu teoretic, ci să se înscrie organic în acesta. Deziderat însă nu întotdeauna realizat.[35]. Pentru prima dată, practica scriiturii a fost confruntată direct cu teorii fundamentale

---

35 Nu ne propunem aici o analiză a „literaturii“ grupului. „Romanele“ lui Ph. Sollers, J. Thibaudeau, J. Ricardou, M. Roche etc. au făcut obiectul unor cercetări competente. A se vedea în acest sens, printre altele, studiilel ui M. Foucault, •• R. Barthes, H. Meschonnic, iar la noi, studiile lui L. Ciocârlie şi R. Toma.

(materialismul, lingvistica, psihanaliza). Această confruntare s-a putut realiza prin înţelegerea dublei ipostaze a scriitorului: subiect implicat în limbaj şi (în egală măsură) teoretician, adică scriitor explorând lumea, limbajul şi pe sine. Într-o asemenea viziune, literatura cuprinde, ca ansamblu, o serie de discursuri (marxiste, psihanalitice, lingvistice, tehnice, ale vorbirii curente etc.) pe care le străbate, le deschide din interior, obligându-le să se „critice". Tocmai acesta ar fi rolul literaturii, susţine J. Kristeva: acela de a face „o analiză internă a discursurilor, a modurilor vorbirii ce se juxtapun unul altuia, pentru a crea un spaţiu în care tehnocratizarea discursului se anulează". Textele de la Tel Quel, precum şi textele „rupturii", considerate „ilizibile", intră în literatură ca Texte, spune R. Barthes. A le citi înseamnă „abandonarea operaţiei lexicale-sintactice-semantice a descifrării şi refacerea traiectoriei producerii lor".[36] Meditând, dintr-o perspectivă marxistă, asupra unei tipologii a culturilor ireductibile una la alta, pe baza relaţiei pe care ele o întreţin cu semnul, semiotica devenită semanaliză consideră aceste Texte ca aparţinând unui nou ideologem care se caută încă. Ideologemul gândirii moderne, cel al semnului şi astfel al romanului, este închis, spune J. Kristeva. Noile structuri textuale care „reflectează" asupra propriei lor produceri permit sesizarea, în însuşi ideologemul semnului, a unei posibilităţi de transformare şi generare, de devenire a sa, de deschidere. Principala caracteristică a semnului rămâne totuşi aceea de a fi „pentru ceva", de a reprezenta, rămânând astfel expresiv. Faţă de „iluzionismul" expresiv de tip balzacian, spune J. Ricardou, două tendinţe par să rupă cu ideologia reprezentării, deschizând astfel Textul spre adevărata lectură pe care o reclamă: cea a propriei sale produceri

36 J. Kristeva, Révolution du langage poétique, p. 98.

şi astfel a întregului text (social, cultural) în care se situează. Este vorba despre Noul Roman, unde funcţia reprezentativă este răsturnată prin tendinţa spre auto-reprezentare, şi despre tentativa de anti-reprezentare, practicată de „Tel Quel”. „Romanele” lui Ph. Sollers – Drame (Dramă) şi Nombres (Numere) – considerate de însuşi autorul lor ca „maşini de lectură” se ridică tocmai prin structură împotriva unui sistem de lectură şi scriitură care nu a putut sau nu a vrut să recunoască (datorită ideologiei care îl subsuma, în care se integra) textul ca Text. Putem spune, în acest sens, că ele sunt un protest. Dar semnul poate fi „străpuns”, iar „vălul reprezentării rupt” prin regăsirea procesului material al semnificanţei. Acest proces nu se poate realiza efectiv într-o poziţie „meta” (într-o naraţiune, o metalimbă sau o derivă teoretică), ci în şi prin Text: „această practică nu se înţelege fără a fi efectuată”. De la teorie la practică, într-un „du-te-vino” neîncetat, se înscrie „gestul” telquelist care îşi propune să „indice”, să marcheze „procesul de subversiune culturală pe care civilizaţia noastră [burgheză] îl suferă”. 64

Literatura membrilor grupului se vrea a fi astfel – ca muncă specifică asupra şi în interiorul limbajului, deci ca Text – în primul rând „o forţă de transformare simbolică a realului [...] A transforma scriitura în acelaşi timp cu societatea şi lumea – aceasta este problema”, susţinea Ph. Sollers în interviul acordat în 1970 revistei iugoslave Student. În cadrul acestui proces revoluţionar, subiectul (scriitor sau teoretician) este investit cu o funcţie etică expusă ferm de j. Kristeva în interviul acordat lui I. Pop. „Este un proces deschis ce depinde de capacitatea de autoanaliză a subiecţilor vorbitori, a teoreticianului sau a scriitorului, fiecare în felul său. [...] în acest caz există o funcţie etică ce trebuie asumată, care depinde nu numai de buna sau reaua voinţă a teoreticianului respectiv, ci şi

de capacitatea sa de autoanaliză, adică de capacitatea sa receptivă faţă de munca scriitorului, de propria sa capacitate de a se institui ca proces. Pornind de aici, dacă efectuezi asupra ta însuţi această acţiune, vei găsi probabil mai uşor mijloacele de a face societatea să înţeleagă această deschidere spre limitele semnificabilului pe care o realizează literatura modernă”.

ADRIANA BABEŢI şi DELIA ŞEPEŢEAN-VASILIU

NOTA ASUPRA EDIŢIEI

În contextul actual al cercetării literare apar studii teoretice sau aplicative, dintre cele mai variate. Fundamentarea lor pe achiziţiile lingvisticii structurale, ale psihanalizei, logicii, semioticii face tot mai dificilă emiterea unor judecăţi de valoare prompte, descurajând adesea încercările de abordare a fenomenului critic. Primul, dar nu şi singurul pas care trebuie făcut este cunoaşterea şi studierea temeinică a acestor demersuri. Unui asemenea imperativ îi răspunde traducerea, din ultimii ani, în limba română a câtorva reprezentanţi aparţinând unor curente sau şcoli (formaliştii ruşi, şcoala de la Praga, grupul de retorică generală), precum şi a altor autori care au marcat dezvoltarea cercetării literare din secolul al XX-lea, reuniţi în volumul *Poetică şi stilistică* sau traduşi individual: Tz. Todorov, U. Eco, I.A. Richards, G. Genette, S. Doubrovski, J.P. Richard, J. Starobinsky, D. Alonso, A.J. Greimas, D’Arco S. Avalle ş.a.

Încă de la constituire, grupul francez „Tel Quel” a suscitat interesul unor cercetători români şi străini. În ciuda caracterului aparent eterogen, a radicalităţii şi uneori violenţei de limbaj, studiile elaborate aici sunt simptomatice pentru evoluţia criticii literare din deceniul şapte. Chiar dacă se poate solda uneori cu o respingere, cunoaşterea temeinică a acestei mişcări nu poate decât servi la înţelegerea fenomenului literar actual şi a

intervenţiilor menite să-l definească. Dintre cercetătorii români care s-au interesat de grupul „Tel Quel” îi amintim pe Sorin Alexandrescu, Irina Bădescu, Alexandru Călânescu, Livius Ciocârlie, Silvian Josifescu, Adrian Marino, Romul Munteanu, Mihai Nasta, Ion Pascadi, Alexandru Sincu, Radu Toma, Henri Wald.

Direcţiile adesea diferite şi uneori contradictorii de abordare a producţiei literare la *Tel Quel*, precum şi numeroasele contestări şi autocontestări au îngreunat, poate mai mult decât de obicei, selectarea autorilor şi a textelor reprezentative pentru grup. Fără a pierde din vedere o anume unitate în măsură să explice şi să ilustreze bazele unui program comun, adică cel puţin o unitate a punctelor de plecare, am intenţionat să oferim în acelaşi timp şi o imagine capabilă să sugereze climatul efervescent, deschis polemicilor dintre membrii grupului, precum şi unor dezvoltări teoretice ulterioare.

Prezenta antologie îşi propune să ofere accesul direct la unele texte elaborate în jurul revistei *Tel Quel* între anii 1960 – 1971 (perioadă considerată de înşişi membrii grupului ca etapă distinctă a evoluţiei lor, în care s-au pus bazele edificiului teoretic al grupului). Ţinem să exprimăm aici mulţumirile noastre reacţiei Tel Quel pentru concursul dat la precizarea sumarului antologiei în această formă.

Studiile selecţionate au fost grupate în două secţiuni: prima „mai amplă, conţine texte preponderent teoretice, care schiţează direcţiile de cercetare şi platforma ideologică a grupului; cealaltă secţiune, mai restrânsă, conţine studii variate, cu precădere aplicative, care se opresc asupra unor momente reprezentative (Dante, Lautréamont, Mallarmé, Robbe-Grillet), deschizând astfel noi perspective asupra a ceea ce se poate chema o istorie literară.

O problemă legată de alcătuirea sumarului acestei

antologii ar mai trebui probabil explicată. Deşi au fost membri ai grupului şi au făcu» chiar parte din colectivul de redacţie al revistei, nume ca J.P. Faye sau J Thibaudeau nu figurează în acest volum. Aşa cum s-a mai afirmat, gruparea telquelistă a fost adeseori agitată de schisme interne. Recunoscând lipsa unei unităţi totale, trebuie totuşi să observăm existenţa la *Tel Quel* a câtorva linii de forţă comune. Transgresarea acestora a atras separarea unor combatanţi de ceea ce, oricum, s-a numit cu greu „un grup”. În schimb, apar în antologie unele texte aparţinând lui J. Derrida, R. Barthes, J. Ricardou, Tz. Todorov care, fără să fi făcut efectiv parte din grup, au publicat în colecţia „Tel Quel”, dezbătând probleme comune şi sugerând uneori aceleaşi rezolvări. Prezenţa în volum a lui J. Derrida şi R. Barthes se explică şi prin aceea că, în acea perioadă, au fost consideraţi de membrii grupului drept adevăratele lor „pârghii teoretice”.

Textele prezente în antologie au fost traduse (cu o singură excepţie) din revista *Tel Quel* sau din volumele publicate în colecţia cu acelaşi nume a editurii Seuil. Studiile traduse sunt, în majoritatea cazurilor, integrale. Fac excepţie textele lui J. Derrida şi R. Barthes, în cazul cărora am tradus capitole având o autonomie şi o semnificaţie specială în economia volumelor. Am păstrat întotdeauna sistemul de notare al autorilor, în subsolul paginii, observaţiile noastre fiind notate, tot aici, cu asterisc.

Volumul cuprinde, în afara *Notelor bibliografice*, a *Indicelui de nume* şi a *Indicelui de materii*, o *Notă explicativă* pe care am considerat-o necesară datorită prezenţei în cadrul textelor din antologie a unor concepte cu accepţii adeseori diferite de cele curente, deosebindu-se chiar de la un autor la altul. Selectând posibile definiri ale acestor termeni, uneori şi din texte

care nu sunt cuprinse în antologia de faţă, sperăm să facilităm lectura studiilor traduse.

Încercarea noastră de a oferi cititorului român, prin publicarea acestui volum, o imagine a preocupărilor de la *Tel Quel*, s-a bucurat de sprijin preţios din partea unor critici şi cercetători interesaţi de mişcarea actuală a ideilor literare. În acest sens mulţumim în primul rând, lect. univ. dr. Livius Ciocârlie şi lect. univ. dr. Irina Bădescu pentru concursul dat cu ocazia confruntării de text şi aducem totodată omagiul nostru memoriei profesorului Savin Bratu, autorul referatului de carte. Mulţumim de asemenea lui Şerban Foarţă pentru traducerea fragmentelor din Mallarmé, lui Gabriel Liiceanu pentru precizarea unor concepte filosofice, precum şi tuturor celor care, prin materialele bibliografice pe care ni le-au furnizat şi prin utilitatea sugestiilor făcute, au sprijini efortul nostru: Marina Bejan, Viorel

Colţescu, Petru Creţia, Margareta şi Ladislau Gyuresik, Mihai Nasta, Marcel Pop-Corniş, Radu Toma, Ioan Vultur.

Mulţumirile noastre se adresează în mod deosebit redactorului de carte, Sanda Anghelescu, pentru competenţa, energia şi înţelegerea cu care a rezolvat toate problemele ridicate de munca la acest volum.

Această antologie apare într-un moment când scrierile de la *Tel Quel* şi-au pierdut din forţa de şoc şi rezonanţa iniţială. Considerăm totuşi că textele elaborate în perioada 1960 – 1971 constituie o secvenţă deosebit de originală în ansamblul criticii literare franceze şi vor prilejui astfel discuţii constructive pe marginea fenomenului critic contemporan, precum şi observaţii calificate, din diverse direcţii de cercetare, care pot completa intenţiile acestei antologii.

A. B. şi D. Ş.-V.

PROGRAM[37]

Istorie a gândirii: istorie a limbajului?

Lenir»

O TEORIE DE ANSAMBLU GÂNDITĂ PORNIND DE LA PRACTICA SCRIITURII [ÉCRITURE] SE CERE ELABORATĂ.

1.1. Această practică nu este asimilabilă conceptului, istoric determinat, de „literatură”. Ea implică răsturnarea şi remanierea completă a locului şi efectelor acestui concept.

1.2. *Pornind de la practică*, înseamnă că a devenit imposibilă, începând cu o ruptură precis situabilă în istorie, considerarea scriiturii ca un obiect care poate fi studiat pe altă cale decât aceea a scriiturii înseşi (exercitarea sa în anume condiţii). Astfel spus, problematica specifică a scriiturii se desparte masiv de mit şi reprezentare pentru a se gândi în literalitatea şi spaţiul său. Practica acesteia trebuie definită la nivelul „textului”, dat fiind că acest cuvânt trimite de acum înainte la o funcţie pe care, totuşi, scriitura „nu o exprimă”, dar de care *dispune*. Economie dramatică al cărei „loc geometric” nu este reprezentabil (ci se joacă).

1.3. Teoria în discuţie îşi are originea în *textele* rupturii şi în cele care sunt susceptibile de „a o anunţa” şi de „a o continua”. Alegerea acestor texte se întemeiază pe coeficientul lor de contestare teoretico-formală (de exemplu: Dante, Şade, *Lautréamont, Mallarmé*, Artaud, Bataille). De unde şi definiţia unui înainte/după, care trebuie să trimită de fapt şi în acelaşi timp – prin dispariţia situării discursului ca adevăr „expresiv” şi afirmarea unui spaţiu textual – la o

37 Text tradus din volumul Logiques, Ed. du Seuil, Coli. „Tel Quel“

interioritate/exterioritate [dedans/dehors] ** definită prin referirea ocazională la alte culturi.

I. 4. Această ruptură *textuală*, considerată ca punct de plecare teoretic, este contemporană (în sensul în care „X" este contemporan cu „Y" înseamnă că ansamblurile sunt pătrunse de aceeaşi necunoscută) cu aceea manifestată în gândirea şi istoria occidentală de către Marx, adică prin întemeierea dialecticii materialiste. Ea este criza însăşi şi revoluţia violentă, saltul *lizibilităţii*.

II. TEORIA SCRIITURII TEXTUALE SE FACE ÎN DINAMICA PRACTICII ACESTEI SCRIITURI.

II. 1. Ea antrenează constituirea unui câmp istoric care rupe cu pseudocontinuitatea oricărei „istorii a literaturii" întemeiată pe o gândire speculativă ce ignoră economia scrisă ca determinantă apriorică faţă de orice gândire.

11.2. Acest câmp istoric este *discontinuu* şi relevă, în primul rând, excluderile din care „istoria literaturii" şi-a scos şi continuă să-şi scoată un profit ideologic, excluderi în sensul de „refulare" sau „denegare" (Freud). Punctele strategice, *limitele*, îi sunt desemnate în acest caz prin cuvintele: „mistică", „erotism", „nebunie", „literatură" (acesta din urmă considerat exclusiv în sensul care introduce ruptura). Normalitatea discursului este considerată ca necesitate a unei *apărări* (ideologice) în raport cu aceste puncte a căror funcţie este explicată şi definită istoric.

11.3. Aceste excluderi sunt cele care au afectat sau afectează textele ce contestau sau contestă formal conceptul de „istorie" impus de idealismul expresiv şi instrumental (devenit deci lizibil plecând de la acestea). Excluderi ale sistemelor capabile să integreze de fiecare dată procesul limbii: mit/ reprezentare/scriitură (*mit*: ierarhie, divinitate, „dincolo", redublare, feudalism, religie, simbol; *reprezentare*: schimb, identitate, tablou,

dedublare, capitalism, idealism, semn; *scriitură*: producere, infinit, dublu, materialism, dialectică, spaţiu).

11.4. Teoria urmăreşte deci să pună în discuţie în primul rând acest concept de istorie şi să evidenţieze „istoria” acestui concept ca „literatură” (ficţiune), tot aşa cum excluderile recunoscute ne trimit spre o *scriitură textuală* ca *istorie reală*.

III. TEORIA ISTORIEI SCRIITURII TEXTUALE POATE FI NUMITĂ „ISTORIE MONUMENTALĂ”, ÎN MĂSURA ÎN CARE EA „ESTE ÎNTEMEIETOARE”, ÎN SENS LITERAL, FAŢĂ DE O ISTORIE „CURSIVĂ”, FIGURATA (TELEOLOGICĂ), CARE SERVISE, DISIMU-LÂNDU-L, LA CONSTITUIREA UNUI SPAŢIU SCRIS/ EXTERIOR.

III. 1. Acest spaţiu cu mai multe dimensiuni (şi care preia pe contul său, consumându-l, spaţiul istoriei „cursive”) implică un principiu de retroactivitate (Lautréamont/Dante), relaţii de lungă durată, *perioade* inedite (non culturale), o durată concepută ca *timp al limbilor*. El se află în situaţia de a gândi încheierea unei istorii şi*trece rea* sa la un alt nivel, precum şi „intrarea în istorie” a altor culturi dominante.

111.2. Teoria este definită mai întâi ca o lectură. Această lectură nu este posibilă decât printr-o scriitură care recunoaşte ruptura. Ruptura afectează conceptul de „text” în felul următor: textul real este conceput ca produs al unei dualităţi pe care el o *produce*. Există deci întotdeauna *două* locuri raportate la *un* text care nu există decât prin şi pentru aceste „două” care-l divizează radical. Textul „nu există” în afara acestei diviziuni (nu există text „adevărat”, „prim” sau „ultim”-fundamental): procesul este gândit în această contradicţie care îi întemeiază în acelaşi timp materia, jocul, scena, transformarea dialectică.

111.3. Scriitura „care recunoaşte ruptura” este deci

ireductibilă la conceptul clasic (reprezentativ) de „text scris”: ceea ce ea scrie nu este niciodată decât o parte din ea însăşi. Astfel ruptura devine intersecţie a doua ansambluri (două statuturi ireconciliabile ale limbajului). Ca lectură, ea trimite la actul asumat prin care scriitura îşi propune câmpurile de lectură (decupaj, sintaxă, logică), „suprafeţele” în care ea operează, *alunecările* sale pe aceste câmpuri, pe aceste suprafeţe.

111.4. Teoria are drept funcţie marcarea faptului că scriitura textuală recunoaşte *ştiinţa* ca singura capabilă să-i confere realitatea şi „semnificaţiile”: formalizarea sa o *implica* pe cea a ştiinţei, literalitatea sa se deschide spre formalizarea ştiinţei, ea constituie un obiect pentru ştiinţă şi, în acelaşi timp, un obiect pentru propria sa extensiune, este într-un proces dialectic cu ea însăşi şi cu ştiinţa. Nu mai puţin ea este şi o teorie a procesului reglat, infinit, pe care îl practica la rândul său scriitura textuală.

IV. TEORIA, CARE NU SE FACE NICIODATĂ DECÂT PE TEXTE, ESTE ÎN FOND, ÎN MĂSURA ÎN CARE FACE POSIBILĂ LECTURA ACESTORA ÎN „MONUMENTALITATEA” LOR, PUNCTUAŢIA, SCANDAREA, AŞEZAREA ÎN SPAŢIU A TEXTELOR. EA ESTE PRIN DEFINIŢIE PLURALĂ ŞI SE VA NUMI LOGIQUES.[38]

38 In studiul Logica ficţiunii din volumul Logiques, Ph. Sollers defineşte conceptul de „logique“ apelînd la etimologie. Sensul propriu al lui logos a fost mai întîi „fabulă" care a trecut în italiană, favella (limbaj). Grecii mai numeau fabulă şi rnythos, de unde latinescul mutus. Pe vremea cînd oamenii nu vorbeau (tempi rnutoli), limbajul a fost mai întîi mental. Găsim la Strabon un pasaj foarte important în care se spune că limbajul a precedat limbajul articulat. Aşadar, cuvîntul logos înseamnă, „vorbire" şi aşijderi „idee". Acest limbaj primitiv care a precedat limbajul articulat a fost desigur format din semne, gesturi sau obiecte aflate în raporturi naturale cu ideile : iată de ce, se spune în continuare, logos sau verbum au însemnat de asemenea „act" în ebraică, „lucru" în

IV. 1. Ea pune în evidenţă statutul în mod definitiv contradictoriu al scriiturii textuale *care nu este un limba*), ci, de fiecare dată, *distrugere a unui limba*); care, în interiorul unei limbi, o transgresează şi îi conferă funcţia de *limbi*. Această distrugere, această negare sunt explicate prin teoria care este însuşi limbajul acestei distrugeri a limbajului (a ansamblului de operaţii necesare pentru a propune un limbaj, a-l dezvolta, a-l anula).

IV. 2. Ea enunţă posibilitatea, pentru scriitura textuală, de a subîntinde dezvoltările logicii şi de a le verifica oferindu-li-se acestora ca „exemple” (citate). Ea arată că scriitura textuală este textul istoric recunoscut ca text, în măsura în care ea este, în diferenţa ei perpetuă, marca limitei istorice a oricărui text scris şi a „trecerii sale la limită”, adică a înscrierii sale în „istoria monumentală”.

IV. 3. Ea marchează non-expresivitatea radicală a scriiturii textuale, jocul său variabil, plurilinear, funcţia sa de cunoaştere „integratoare”, activă, şi productivă a „realului”, referirea sa la „istoria monumentală” ca o contestare a „istoriei cursive”. Ea subliniază limitele dintre scriitura textuală (reţea literală cu mai multe dimensiuni, şiruri de generări şi transformări reciproce, sume vide de distrugere a limbajului prin articularea sa) şi scriitura non-textuală (lineară, expresivă, cauzală, neînscrisă şi nelegată de „spaţiul scris”). Ea arată modul în care scriitura textuală, exclusă prin definiţie din „prezent” (a cărui funcţie este de a o ignora), constituie tocmai istoria – şi dezvăluirea ideologică – amânată a acestui prezent.

IV. 4. Teoria consideră „literatura” (şi ansamblul

---

greacă, iar mythos-„povestire", „limbaj adevărat". A se vedea în acest sens şi J. Derrida, La pharmacie de Pla'ton, fîn] Tel Qitel, 1968, nr. 32—33.

culturii în care aceasta se situează) ca închisă. Ea va expune de acum înainte *învelişul* a ceea ce a fost gândit sub acest nume. Ea elaborează condiţiile reale (economice), structurile apriori sistematice şi condiţiile estompării scriiturii textuale, suprimând orice fixare la „operă” sau la „autor” (la fetişizarea culturală şi la ficţiunea corolară a unei „subiectivităţi creatoare”). Ca şi „conştiinţă istorică”, această teorie se situează, neîndoielnic, în sfera acţiunii revoluţionare în curs.

Jacques Derrida

LINGVISTICĂ ŞI GRAMATOLOGIE[39]

Scrierea nu este decât reprezentarea vorbirii; este ciudat că se acordă mai multă importanţă determinării imaginii decât determinării obiectului.

J.-J. Rousseau, *Fragment Inédit d’un essai sur les langues*

Conceptul de scriere [écriture] ar trebui să definească câmpul unei ştiinţe. Dar, poate fi el fixat de către savanţi în afara tuturor predeterminărilor istorico-metafizice pe care le-am stabilit foarte succint? Ce poate însemna, mai întâi, o ştiinţă a scrierii, date fiind premisele:

1. că însăşi ideea de ştiinţă s-a născut într-o anume epocă a scrierii;

2. că ea a fost gândită şi formulată ca scop, idee, proiect, într-un limbaj implicând un anume tip de raporturi determinate – structural şi axiologic – între vorbire [parole] ** şi scriere;

3. că, în această măsură, ea a fost iniţial legată de conceptul şi aventura scrierii fonetice, valorizată ca telos al oricărei scrieri, în timp ce, ceea ce era în mod constant modelul exemplar al scientificităţii – matematica – s-a îndepărtat fără încetare de aceasta;

4. că ideea mai limitată a unei *ştiinţe generale a*

---

39 Text tradus din volumul De la grammatologie, Ed, de Minuit,

scrierii s-a născut, din motive defel întâmplătoare, într-o anumită epocă a istoriei lumii (în jurul secolului al XVIII-lea) şi într-un anumit sistem determinat al raporturilor dintre vorbirea „vie” şi inscripţie;

5. că scrierea nu este numai un mijloc auxiliar în slujba ştiinţei – şi eventual obiectul său – ci, în primul rând, cum a reamintit-o în mod spécial Husserl în *l'origine de la géometrie* (*Originea geometriei*), condiţia de posibilitate a obiectelor ideale şi deci a obiectivităţii ştiinţifice. Înainte de a-i fi obiect, scrierea este condiţia *ejpistemei*;

6. că istoricitatea însăşi este legată de posibilitatea scrierii: de posibilitatea scrierii în general, dincolo de aceste forme particulare de scriere, în numele cărora s-a vorbit mult despre popoare fără scriere şi fără istorie. Înainte de a fi obiectul unei istorii – al unei ştiinţe istorice – scrierea deschide câmpul istoriei, al devenirii istorice. Iar prima (*Historié*, cum s-ar spune în germană) o presupune pe aceasta din urmă (*Geschichte*).

Ştiinţa scrierii ar trebui deci să-şi caute obiectul la rădăcina scientificităţii. Istoria scrierii ar trebui să se întoarcă spre originea istoricităţii. Ştiinţă a posibilităţii ştiinţei? Ştiinţă a ştiinţei care nu ar mai avea forma *logicii*, ci pe cea a *gramaticii* [grammatique]? Istorie a posibilităţii istoriei, care nu ar mai fi o arheologie, o filosofie a istoriei sau o istorie a filosofiei?

Ştiinţele *pozitive* şi clasice ale scrierii nu pot decât să reprime acest tip de întrebare. Până la un anumit punct, această represiune este chiar necesară progresului investigaţiei pozitive. Pe lângă faptul că ar fi mai departe prizoniera logicii filosofante, problema onto-fenomenologică asupra esenţei, adică asupra originii scrierii, nu ar putea singură decât să paralizeze sau să sterilizeze cercetarea istorică şi tipologică a *faptelor*.

De aceea, intenţia noastră nu este de a pune în

balanţă această problemă prejudicială, această aridă, necesară şi, în mod superficial, facilă problemă de drept, cu forţa şi eficacitatea cercetărilor pozitive la care ne este dat să asistăm astăzi. Niciodată geneza şi sistemul scrierilor nu au dat naştere unor explorări atât de profunde, de vaste şi de solide.

Şi, deci, cu atât mai puţin vom pune în balanţă această problemă cu ponderea descoperirilor, cu cât problemele sunt imponderabile. Dar problema în discuţie nu este în întregime imponderabilă, în primul rând pentru că respingerea ei are consecinţe efective în însuşi conţinutul cercetărilor care, în mod privilegiat, în această situaţie se grupează în jurul problemelor preliminare şi de definire.

Mai puţin decât altul, gramatologul poate evita o interogare asupra esenţei obiectului său sub forma unei întrebări iniţiale: „Ce este scrierea?” înseamnă „unde şi când începe scrierea?” Răspunsurile sunt în general foarte prompte şi circulă în concepte prea puţin criticate, în evidenţe care par să vină dintotdeauna de la sine. În jurul acestor răspunsuri se ordonează de fiecare dată o tipologie şi o punere în perspectivă a devenirii scrierilor. Toate operele care se ocupă de istoria scrierii au o compoziţie identică: o clasificare de tip filosofic şi teleologic epuizează problemele critice în câteva pagini şi se trece apoi la expunerea faptelor. Contrast între fragilitatea teoretică a reconstrucţiilor şi bogăţia istorică, arheologică, etnologică, filologică a informaţiei.

Origine a scrierii, origine a limbajului, cele două probleme sunt greu de despărţit. Or, gramatologii care sunt în general, prin formaţie, istorici, epigrafişti, arheologi, apelează rar la cercetările ştiinţei moderne a limbajului. Acest lucru ne surprinde cu atât mai mult cu cât între „ştiinţele omului”, lingvistica este dată ca exemplu de scientificitate, cu o unanimitate precipitată şi

insistentă.

Este atunci gramatologia îndreptăţită să aştepte din partea lingvisticii un ajutor esenţial pe care, de fapt, nu l-a căutat aproape niciodată? Nu întrevedem oare, dimpotrivă, o presupoziţie metafizică cu privire la raporturile dintre vorbire şi scriere, acţionând eficient în însăşi mişcarea prin care lingvistica s-a instituit ca ştiinţă? Această presupoziţie nu s-ar opune oare constituirii unei ştiinţe generale a scrierii? înlăturând această presupoziţie, nu tulburăm cumva peisajul în care s-a instalat paşnic ştiinţa limbajului? Cu consecinţe faste cât şi nefaste? Orbirea şi – deopotrivă – productivitatea? Acesta este al doilea tip de problemă pe care intenţionăm să o prezentăm acum. Pentru a o preciza, vom aborda, ca pe un exemplu privilegiat, proiectul şi textele lui Ferdinand de Saussure. Pentru ca particularitatea exemplului să nu afecteze generalitatea poziţiei noastre, vom căuta să depăşim uneori limita simplei enunţări a acesteia.

Lingvistica vrea deci să fie ştiinţa limbajului. Pentru moment, nu ne vom ocupa de toate deciziile implicite care au determinat un asemenea proiect, şi nici de toate problemele legate de originea acestei ştiinţe a cărei fecunditate tinde să le neglijeze. Să reţinem mai întâi faptul că, din punctul de vedere care ne interesează, acestei ştiinţe i-a fost adesea recunoscută scientificitatea datorită fundamentului său *fonologie*. Astăzi se spune atât de des că fonologia îşi transmite scientificitatea lingvisticii, care serveşte ea însăşi drept model epistemologic tuturor ştiinţelor umane. Orientarea, deliberat şi sistematic fonologică a lingvisticii (Trubeţkoi, Jakobson, Martinet) realizează, de fapt, o intenţie care a fost mai întâi a lui Saussure, fapt pentru care ne vom mărgini în esenţă şi cel puţin provizoriu, la aceasta din urmă. Oare ceea ce vom spune va fi valabil *a fortiori*

pentru formele mai accentuate ale fonologismului? Cel puţin, problema va fi pusă.

Ştiinţa lingvisticii determină limbajul – câmpul său de obiectivitate – în ultimă instanţă şi în simplitatea ireductibilă a esenţei sale, ca unitate între *phone*, *glossa* şi *logos*. Această determinare este de drept anterioară tuturor diferenţierilor eventuale, care au putut apărea în sistemele terminologice ale diferitelor şcoli (limbă/cuvânt; cod/mesaj; schemă/ uzaj; lingvistică/logică; fonologie/fonematică/fonetică/glosematică). Şi chiar dacă am vrea să limităm sonoritatea doar la semnificantul sensibil şi contingent (ceea ce ar fi imposibil literalmente, pentru că identităţi formale decupate într-o masă sensibilă sunt deja idealităţi nu numai pur sensibile), ar trebui să admitem că unitatea imediată şi privilegiată care întemeiază semnificanţa şi actul de limbaj este unitatea articulată a sunetului şi a sensului în fonie. Prin prisma acestei unităţi, scrierea ar fi întotdeauna derivată, survenită, deosebită, exterioară, redublând semnificantul: fonetică. „Semn al semnului”, spuneau Aristotel, Rousseau şi Hegel.

Totuşi, intenţia care instituie lingvistica generală ca ştiinţă rămâne în această privinţă contradictorie. Un cuvânt declarat confirmă, afirmând ceea ce este de la sine înţeles, subordonarea gramatologiei, reducerea istorico-metafizică a scrierii la rangul de instrument aservit unui limbaj plin şi vorbit la origine. Dar un alt gest (nu vom spune un alt cuvânt, pentru că aici ceea ce nu este de la sine înţeles este făcut fără a fi spus, e scris fără a fi proferat) eliberează viitorul unei gramatologii generale, din care lingvistica – fonologică – nu ar fi decât o regiune dependentă şi circumscrisă. Să urmărim la Saussure această tensiune a gestului şi a cuvântului.

Interioritatea şi exterioritatea *

Pe de-o parte, după tradiţia occidentală, care reglează nu numai în teorie, ci şi în practică (după *principiul practicii sale*) raporturile dintre vorbire şi scriere, Saussure nu îi recunoaşte acesteia din urmă decât o funcţie *limitata* şi *derivată*. Limitată, pentru că ea nu este decât o modalitate printre altele a evenimentelor care pot surveni într-un limbaj à cărui esenţă, după cum par să arate faptele, poate rămâne întotdeauna pură de orice raport cu scrierea; „Limba are o tradiţie orală independentă de scriere” (*Cours de lingvistique générale*, Clg., p. 46) (*Curs de lingvistică generală*). Derivată, pentru că este *reprezentativă*: semnificant al semnificantului prim, reprezentare a vocii sieşi prezente, a semnificaţiei imediate, naturale şi directe a sensului (a semnificatului, a conceptului, a obiectului ideal sau oricum altfel). Saussure reia definiţia tradiţională a scrierii, care încă la Platon şi Aristotel se restrângea în jurul modelului scrierii fonetice şi al limbajului cuvintelor. Să reamintim definiţia aristotelică: „Sunetele emise de voce sunt simbolurile stărilor sufletului, iar cuvintele scrise, simbolurile cuvintelor emise de voce”. Saussure: ¡” Limbaj şi scriere sunt două sisteme de semne distincte; *unica raţiune de a fi* a celui de al doilea este de a-l *reprezenta* pe primul”. [Clg., p. 45, subi. J. D.] Această determinare reprezentativă, în afara faptului că, bineînţeles, comunică esenţialmente cu ideea de semn, nu exprimă o alegere sau o evaluare, nu trădează o presupoziţie psihologică sau metafizică proprie lui Saussure; ea descrie sau mai degrabă reflectă structura unui anume tip de scriere: scrierea fonetică, cea de care ne servim şi în elementul căreia *epistema* în general (ştiinţă şi filosofie) şi lingvistica îndeosebi, au putut să se instaureze. De altfel, ar trebui să se spună mai degrabă *model* decât *structură*: nu este vorba de un sistem construit şi funcţionând perfect, ci de un ideal

care reglează în mod explicit o funcţionare, *în fapt* niciodată integral fonetică. În fapt, dar şi din motive de ordinul esenţei, asupra cărora vom reveni în repetate rânduri.

Acest factum al scrierii fonetice este într-adevăr masiv; el ne orientează întreaga cultură şi ştiinţă şi, de bună seamă, nu este un fapt printre altele. Şi totuşi, el nu răspunde vreunei necesităţi de esenţă absolută şi universală. Or, pornind tocmai de la el, Saussure defineşte proiectul şi obiectul lingvisticii generale: „Obiectul lingvistic nu este definit prin combinarea cuvântului scris şi a cuvântului vorbit: *cel din urmă constituie singur acest obiect*" [p. 45, subl. J. D.].

Răspunsul era anticipat de însuşi modul în care era pusă întrebarea. Era vorba de a şti ce fel de *cuvânt* [moţ] face obiectul lingvisticii şi care sunt raporturile între aceste unităţi atomice, care sunt cuvântul scris şi cuvântul vorbit. Or, cuvântul (*vox*) este deja o unitate a sensului şi a sunetului, a conceptului şi a vocii sau, pentru a respecta rigoarea limbajului saussurian, a semnificatului şi a semnificantului. Această ultimă terminologie a fost de altfel mai întâi propusă numai în domeniul limbii vorbite, al lingvisticii în sens restrâns şi nu în cel al semiologiei („Propunem să se păstreze cuvântul *semn* pentru a desemna totalul şi să se înlocuiască *concept* şi *imagine acustică* respectiv prin *semnificat* şi *semnificam*", p. 99). *Cuvântul* este deci deja o unitate constituită, un efect al „acestui fapt într-un fel misterios, şi anume că «gândireasunet» implică diviziuni" – p. 156). Chiar dacă cuvântul este la rândul său articulat, chiar dacă el implică alte diviziuni, atâta timp cât se va pune problema raporturilor între vorbire şi scriere, considerând unităţile indivizibile ale „gândirii-sunet", răspunsul va fi gata pregătit. Scrierea va fi „fonetică", ea va fi exterioritatea, reprezentarea

exterioară a limbajului şi a acestei „gândiri-sunet”. Ea va trebui în mod necesar să opereze pornind de la unităţile de semnificaţie deja constituite şi la a căror formare ea nu a avut nicio contribuţie.

Ni se va obiecta probabil că, departe de a o contrazice, scrierea a confirmat întotdeauna lingvistica cuvântului. Am părut a crede într-adevăr până aici că doar fascinaţia unităţii numite *cuvânt* a împiedicat să-i fie acordată scrierii consideraţia pe care o merita. Prin aceasta se putea înţelege că nemaiacordând un privilegiu absolut cuvântului, lingvistica modernă ar acorda tot mai multă atenţie scrierii, încetând în sfârşit să o suspecteze. André Martinet ajunge la o concluzie opusă. În studiul său *Le mot*[40] (*Cuvântul*), el descrie necesitatea căreia i se supune lingvistica actuală, silită, dacă nu să se lipsească în întregime de conceptul de cuvânt, atunci cel puţin să-i limiteze folosirea, să-l asocieze unor concepte de unităţi mai mici sau mai mari (moneme sau sintagme). Dar, acreditând şi consolidând în interiorul unor anumite arii lingvistice diviziunea limbajului în cuvinte, scrierea ar fi încurajat astfel

40 în Diogène, 51, 1965, A. Martinet face aluzie la „îndrăzneala“ „necesară“ odinioară pentru „a întrevedea înlăturarea termenului «cuvînt», în cazul în care cercetarea ar fi demonstrat că nu există o definiţie universal aplicabilă a acestui termen" (p. 39)... „Semiologia, aşa cum lasă să se întrevadă studii recente, nu are nevoie de cuvînt" (p. 40)... „De multă vreme gramaticienii şi lingviştii şi-au dat seama că analiza enunţului poate să se continue dincolo de cuvînt fără a aluneca prin aceasta în fonetică, adică să ajungă la secvenţe ale discursului, ca silaba sau fonemul, care nu mai au nimic comun cu sensul“ (p. 41). „Ajungem astfel la problema care face atît de suspectă noţiunea de cuvînt oricărui adevărat lingvist : acesta din urmă nu ar putea accepta grafiile tradiţionale fără a verifica în prealabil dacă ele reproduc fidel structura veritabilă a limbii pe care trebuie să o noteze" (p. 48). A. Martinet propune în final să se înlocuiască „în practica lingvistică" noţiunea de cuvînt prin cea de „sintagmă", „grup de mai multe semne minime" care se vor numi „moneme".

lingvistica clasică în prejudecăţile sale. Scrierea ar fi construit sau cel puţin ar fi condensat „ecranul cuvântului”.

„Ceea ce un lingvist contemporan poate spune despre cuvânt ilustrează revizuirea generală a conceptelor tradiţionale, pe care a trebuit să o realizeze cercetarea funcţionalistă şi structuralistă din ultimii treizeci şi cinci de ani, cu scopul de a da o bază ştiinţifică observării şi descrierii limbilor. Unele aplicaţii ale lingvisticii, cum ar fi cercetările privitoare la traducerea automată prin accentul pe care-l pun pe forma scrisă a limbajului, ar putea conduce la acordarea unei importanţe funciare diviziunilor textului scris şi la omiterea faptului că pentru înţelegerea naturii reale a limbajului uman trebuie să se plece întotdeauna de la enunţul oral. De aceea, mai mult ca oricând, trebuie să se insiste asupra necesităţii de a se continua examenul dincolo de aparenţele imediate şi de structurile cele mai familiare cercetătorului. În spatele ecranului cuvântului apar adeseori trăsăturile realmente fundamentale ale limbajului uman”.

Nu putem decât să subscriem la aceste observaţii. Trebuie totuşi să recunoaştem că ele nu atrag suspiciuni decât asupra unui anume tip de scriere: scrierea fonetică, adică cea care se conformează diviziunilor empiric determinate şi practicate ale limbii orale comune. Procedeele de traducere automată la care se face aluzie se reglează în acelaşi fel pe baza acestei practici spontane. Dincolo de acest model şi de acest concept al scrierii, se pare că întreaga demonstraţie trebuie reconsiderată, pentru că ea rămâne fixată în limitarea saussuriană pe care încercăm să o recunoaştem.

Într-adevăr, Saussure limitează la două numărul sistemelor de scriere, ambele definite ca sisteme de

reprezentare a limbajului oral, fie că reprezintă *cuvinte*, în mod sintetic şi global, fie că reprezintă, *fonetic*, elemente sonore care constituie cuvintele:

„Nu există decât două sisteme de scriere: 1. sistemul ideografic, în care cuvântul este reprezentat printr-un semn unic şi străin faţă de sunetele din care se compune. Acest semn se raportează la ansamblul cuvântului şi prin acesta, indirect, la ideea pe care o exprimă. Exemplul clasic al acestui sistem este scrierea chineză.

sistemul numit în general „fonetic", care vizează să reproducă şirul de sunete care se succed în cuvânt. Scrierile fonetice sunt fie silabice, fie alfabetice, adică bazate pe elementele ireductibile ale vorbirii. De altfel, scrierile ideografice devin cu uşurinţă mixte: anumite ideograme, îndepărtate de valoarea lor primă, sfârşesc prin a reprezenta sunete izolate". P. 47), Această limitare este în fond justificată pentru Saussure prin noţiunea de arbitrar al semnului. Scrierea fiind definită ca „un sistem de semne", nu există scriere „simbolică" (în sens saussurian), scriere figurativă: nu există *scriere* atâta timp cât grafismul păstrează un raport de figurare naturală şi de asemănare oarecare cu ceea ce în acest caz nu este *semnificat*, ci reprezentat, desenat etc. Conceptul de scriere pictográfica sau de scriere naturală ar fi deci contradictoriu pentru Saussure. Dacă ne gândim la fragilitatea, acum recunoscută, a noţiunilor de pictogramă, de ideogramă etc., la incertitudinea frontierelor dintre scrierile numite pictografice, ideografice, fonetice, putem evalua nu numai imprudenţa limitării saussuriene, ci necesitatea ca lingvistica generală să abandoneze o întreagă familie de concepte preluate din metafizică – adesea prin intermediul unei psihologii – şi care se grupează în jurul conceptului de arbitrar. Toate acestea trimit, dincolo de opoziţia

natură/cultură, la o opoziţie care intervine între *physis* şi *nomos*, *thysis* şi *technè*, a cărei ultimă funcţie este poate de *a deriva* istoricitatea; şi, paradoxal, de a nu-şi recunoaşte drepturile la istorie, la producere, la instituire etc., decât sub forma arbitrarului şi pe un fond de naturalism. Dar să lăsăm pentru moment această problemă deschisă: poate că acest gest care prezidează cu adevărat instituirea metafizicii este înscris şi în conceptul de istorie şi chiar în conceptul de timp.

Saussure mai introduce şi o altă limitare importantă:

„Ne vom restrânge studiul la sistemul fonetic şi în special la cel utilizat astăzi, al cărui prototip este alfabetul grecesc” (p. 48).

Aceste două limitări sunt cu atât mai liniştitoare cu cât apar la momentul potrivit, răspunzând celei mai îndreptăţite exigenţe: scientificitatea lingvisticii stabileşte într-adevăr câmpului lingvistic condiţia de a avea frontiere riguroase, de a fi un sistem reglat de o necesitate *internă* şi de a avea, într-un oarecare mod, o structură închisă. Conceptul reprezentativist al scrierii limpezeşte lucrurile. Dacă scrierea nu este decât „figurare” (p. 44) a limbii, avem dreptul să o excludem din interiorul sistemului (căci ar trebui să credem că există aici o *interioritate* a limbii), tot aşa cum imaginea trebuie să poată fi exclusă, fără a aduce vreun prejudiciu, din sistemul realităţii. Propunându-şi ca temă „reprezentarea limbii prin scriere”, Saussure începe astfel prin a afirma că scrierea este „prin ea însăşi străină sistemului intern” al limbii (p. 44). Extern/intern, imagine/realitate, re. – prezentare/prezenţă – aceasta este vechea grilă care are sarcina de a trasa câmpul unei ştiinţe. Al unei ştiinţe care nu mai poate răspunde conceptului clasic de *epistemă*, căci câmpul său propune drept originalitate – o originalitate pe care el o inaugurează – faptul că deschiderea în acest câmp a

„imaginii” apare ca o condiţie a „realităţii”: este deci vorba despre un raport care nu se mai lasă gândit în diferenţa simplă şi exterioritatea fără compromis a „imaginii” şi a „realităţii”, a acelei „interiorităţi” şi „exteriorităţi”, a „aparenţei” şi a „esenţei”, cu întregul sistem de opoziţii care se înlănţuie în mod necesar. Platon, care spunea în fond acelaşi lucru despre raporturile dintre scriere, vorbire şi fiinţă [l'etre] (sau idee) avea cel puţin în privinţa imaginii, picturii şi a imitaţiei o teorie mai subtilă, mai critică şi mai neliniştită decât cea care anunţă naşterea lingvisticii saussuriene.

Nu întâmplător considerarea exclusivă a scrierii fonetice răspunde exigenţei „sistemului intern”. Scrierea fonetică are tocmai ca principiu funcţional respectarea şi protejarea integrităţii „sistemului intern” al limbii, chiar dacă, în fapt, nu reuşeşte să o ofere. *Limitarea saussuriană nu răspunde, dintr-o fericită comoditate, exigenţei ştiinţifice a „sistemului intern”. Această exigenţă se constituie ca exigenţă epistemologică în general, prin posibilitatea însăşi a scrierii fonetice şi prin caracterul exterior al „notaţiei” faţă de logica internă*.

Dar să nu simplificam lucrurile: există şi asupra acestui punct o îndoială a lui Saussure. Altfel, de ce ar acorda el atâta atenţie acestui fenomen extern, acestei figurări exilate, acestei exteriorităţi, acestui dublu? De ce consideră el că este „imposibil să se facă abstracţie” de ceea ce este, totuşi, desemnat ca abstractul însuşi în raport cu interioritatea limbii?

„Deşi scrierea este prin ea însăşi străină sistemului intern, este imposibil să se facă abstracţie de un procedeu prin care limba este mereu figurată; este necesar să i se cunoască utilitatea, defectele şi pericolele” (p. 44).

Scrierii i-ar fi deci specific caracterul exterior atribuit de obicei instrumentelor; instrument imperfect

pe deasupra şi tehnică periculoasă, s-ar putea spune chiar malefică. Putem astfel înţelege mai bine de ce în loc să se ocupe de această figurare exterioară într-un apendice sau în mod marginal, Saussure îi consacră un capitol atât de laborios chiar pe la începutul *Cursului*. Pentru că e vorba mai mult decât de a trasa, a proteja şi chiar a restaura sistemul intern al limbii în puritatea conceptului său, în faţa celei mai grave, perfide şi permanente contaminări care nu a încetat să-l ameninţe, să-l altereze de-a lungul a ceea ce Saussure vrea cu orice preţ să considere ca o istorie externă, ca o serie de accidente care afectează limba şi provin din acea *exterioritate*, în momentul „notaţiei” (p. 45), ca şi cum scrierea ar începe şi s-ar sfârşi cu notaţia. Răul scrierii vine din afară (e-oiGev) se spunea deja în *Phaidros* (275 a). Contaminarea prin scriere, efectivă sau doar prin ameninţare este denunţată de către lingvistul genevez cu accente de moralist şi de predicator. Tonul contează: totul se petrece ca şi cum în momentul în care ştiinţa modernă a logosului vrea să-şi atingă autonomia şi scientificitatea, ar fi trebuit să se mai deschidă şi procesul unei erezii. Acest ton începea să se facă auzit atunci când, în momentul alăturării întru aceeaşi posibilitate a *epistemei* şi *logosului*, în *Phaidros* se denunţa scrierea ca intruziune a tehnicii artificioase, efracţie foarte originală, constrângere arhetipică: irupţie a *exteriorităţii* în *interioritate*, violând interioritatea sufletului, prezenţa vie a sufletului care rămâne la sine în logosul adevărat, asistenţa pe care şi-o acordă sieşi vorbirea. Dezlănţuindu-se astfel, vehementa argumentaţie a lui Saussure vizează mai mult decât o eroare teoretică, mai mult decât o greşeală morală: un fel de mizerie şi în primul rând un păcat. Păcatul a fost adesea definit – între alţii de Malebranche şi de Kant – ca inversare, în pasiune, a raporturilor naturale dintre

suflet şi trup. Saussure condamnă aici inversarea raporturilor naturale între vorbire şi scriere. Nu este o simplă analogie: scrierea „litera, inscripţia sensibilă au fost întotdeauna considerate de către tradiţia occidentală ca un corp şi o materie exterioare spiritului, sufletului, verbului şi logosului. Iar problema sufletului şi a corpului este fără îndoială derivată din problema scrierii căreia pare, invers, să-i împrumute metaforele.

Scrierea, materie sensibilă, ceva exterior şi artificial: un „veşmânt". Unii au contestat adeseori faptul că vorbirea ar fi un veşmânt pentru gândire. Între aceştia s-au numărat şi Husserl, Saussure, Lavelle. Dar s-a îndoit cineva vreodată că scrierea ar fi un veşmânt al vorbirii? Pentru Saussure ea este chiar un veşmânt de pervertire, veşmânt de corupere şi de deghizare, o mască de sărbătoare care trebuie exorcizată, adică conjurată prin „vorbe bune": „Scrierea voalează vederea limbii: ea nu este un veşmânt, ci o travestire" (p. 51). Stranie „imagine". Se presupune deja că dacă scrierea este „imagine" şi „figurare" exterioară, această „reprezentare" nu este inocentă. Exterioritatea [le dehors] întreţine cu interioritatea [le dedans] un raport care, ca întotdeauna, nu este nimic altceva decât un raport de simplă exterioritate [extériorité]. Sensul exteriorităţii a fost întotdeauna în interioritate, prizonier în afara exteriorităţii, şi reciproc.

Deci o ştiinţă a limbajului ar trebui să regăsească raporturi *naturale*, adică simple şi originare între vorbire şi scriere, adică între o interioritate şi o exterioritate. Ea ar trebui să-şi restaureze tinereţea absolută şi puritatea originară dincoace de o istorie şi de o cădere care ar fi pervertit raporturile dintre exterioritate şi interioritate. Deci ar exista o *natură* a raporturilor dintre semnele lingvistice şi semnele grafice, fapt pe care ni-l reaminteşte teoreticianul arbitrarului semnului lingvistic.

Potrivit presupoziţiilor istorico-metafizice pe care le evocam mai sus, ar exista mai întâi o legătură *naturala* de la sens la sensuri, ea fiind aceea care trece de la sens la sunet: „Legătura naturală, spune Saussure, singura autentică, cea a sunetului” (p. 46). Această legătură naturală a semnificatului (concept sau sens) cu semnificantul fonic ar condiţiona raportul natural subordonând scrierea (imagine vizibilă, cum se spune) vorbirii. Acest raport natural ar fi fost inversat prin păcatul originar al scrierii: „Imaginea grafică sfârşeşte prin a se impune în detrimentul sunetului... şi raportul natural este răsturnat” (p. 47). Malebranche explica păcatul originar prin neatenţie, prin tentaţia facilităţii şi a comodităţii, prin acel *nimic* care a fost „distragerea” lui Adam, singur vinovat în faţa inocenţei verbului divin: acesta nu a exercitat nicio forţă, nicio eficienţă, pentru că *nu* s-a petrecut *nimic*. Şi în acest caz s-a cedat în faţa *facilităţii*, care este, în mod ciudat, dar ca întotdeauna, de partea artificiului tehnic şi nu a mişcării naturale, astfel contrariată sau deviată:

„Imaginea grafică a cuvintelor ne izbeşte în primul rând ca un obiect permanent şi solid, mai propriu decât sunetul pentru a constitui unitatea limbii de-a lungul timpului. Această legătură e în zadar *superficială* şi în zadar creează o unitate pur *factice*; ea este mult mai *uşor* de sesizat decât legătura *naturală*, singura autentică, cea a sunetului” [p. 46, subl. J. D.].

Faptul că „imaginea grafică a cuvintelor ne izbeşte ca un obiect permanent şi solid, mai propriu decât sunetul pentru a constitui unitatea limbii de-a lungul timpului”, nu este totuşi şi acesta un fenomen natural? într-adevăr, o natură rea, „superficială”, „factice” şi „facilă” înlătură prin impostură natura bună: cea care leagă sensul de sunet, „gândirea-sunet”. Fidelitate faţă de tradiţia care a făcut întotdeauna ca scrierea să

comunice cu violenţa fatală a instituţiei politice. Ar fi vorba, ca şi pentru Rousseau, de pildă, de o ruptură cu natura, de o uzurpare care corespunde unei orbiri teoretice în faţa esenţei naturale a limbajului său, oricum, în faţa legăturii naturale dintre „semnele instituite" ale vocii şi „primul limbaj al omului", „strigătul naturii" (*Al doilea Discurs*). Saussure: „Dar cuvântul scris se contopeşte atât de intim cu cuvântul vorbit a cărui *imagine* el este, încât sfârşeşte prin a *uzurpa* rolul principal" (p. 45 subl. J. D.). Rousseau: „Scrierea nu este decât reprezentarea vorbirii: este *ciudat* că se acordă mai multă importanţă determinării *imaginii* decât determinării *obiectului*". Saussure: „Când se spune că o literă trebuie pronunţată într-un fel sau altul, se confundă *imaginea* cu modelul... Pentru a explica această *ciudăţenie* se adaugă că în respectivul caz este vorba de o pronunţare excepţională" (p. 52). Ceea ce este insuportabil şi fascinant este tocmai această intimitate care uneşte imaginea cu lucrul, grafia cu fonia, încât, printr-un efect de oglindă, de inversiune şi de pervertire, vorbirea pare la rândul său speculum-ul scrierii care „uzurpă astfel rolul principal". Reprezentarea se înlănţuie cu ceea ce ea reprezintă, astfel încât vorbim aşa cum scriem, gândim ca şi cum reprezentatul nu ar fi decât umbra sau reflexul reprezentantului. Promiscuitate periculoasă, nefastă complicitate între reflectare şi reflectatul care se lasă sedus în mod narcisic. În acest joc al reprezentării, începutul devine insesizabil. Există, lucruri, ape şi imagini, un drum infinit de la unele la altele, dar niciun izvor. Nu mai există origine simplă. Căci ceea ce este reflectat se dedublează *în sine însuşi* şi nu numai ca alipire la sine a propriei imagini. Reflectarea, imaginea, dublul dedublează ceea ce redublează. Originea speculaţiei devine o diferenţă. Ceea ce poate să se

privească nu este unu, iar legea alipirii originii la reprezentarea sa, a lucrului la imaginea sa afirmă că unu şi cu unu fac cel puţin trei. Or, uzurparea istorică şi ciudăţenia teoretică care aşază imaginea în drepturile realităţii sunt determinate ca *uitare* a unei origini simple. Prin Rousseau, dar şi pentru Saussure. Deplasarea este abia anagramatică: „Sfârşim prin a uita că învăţăm să vorbim înainte de a învăţa să scriem şi raportul natural este inversat" (p. 47). Violenţă a uitării. Scrierea, mijloc mnemotehnic, înlocuind memoria, memoria spontană, înseamnă uitare. Tocmai acest lucru îl susţine şi Platon în *Phaidros*, comparând scrierea cu vorbirea, ca şi *hypomnesis* cu *mneme*[41], auxiliarul mnemotehnic cu memoria vie. Uitare, pentru că are loc medierea şi ieşirea logosului dincolo de sine. Fără scriere, acesta ar rămâne în sine. Scrierea este disimularea prezenţei naturale, prime şi imediate a sensului pentru suflet în logos. Violenţa sa îi apare brusc sufletului ca inconştienţă. De aceea, deconstruirea acestei tradiţii nu va consta în a răsturna, în a absolvi scrierea ci, mai degrabă, în a arăta de ce violenţa scrierii nu *survine* într-un limbaj inocent. Există o violenţă originară a scrierii, pentru că limbajul este mai întâi, într-un sens care se va dezvălui progresiv, scriere. „Uzurparea" a început dintotdeauna. Sensul dreptului legitim apare într-un efect mitologic de revenire.

„Ştiinţele şi artele" s-au instalat în această violenţă, „progresul" lor a consacrat uitarea şi a „corupt moravurile". Saussure îl anagramatizează şi mai mult pe Rousseau: „Limba literară sporeşte importanţa nemeritată a scrierii. Scrierea îşi arogă din această cauză o importanţă la care nu are dreptul" (p. 47). Atunci

---

41 Pentru elucidarea acestor termeni de provenienţă greacă a se vedea şi studiul aceluiaşi autor, la Pharmacie de Platon, Tel Quel, 32—33.

când lingviştii se împiedică într-o greşeală teoretică în ce priveşte acest subiect, atunci când se lasă păcăliţi, ei sunt *vinovaţi*, greşeala lor este mai întâi *morală*: ei au cedat imaginaţiei, sensibilităţii, pasiunii, au căzut în „capcana” (p. 46) scrierii, s-au lăsat fascinaţi de „prestigiul scrierii” (ibid.), de acest obicei, de această a doua natură. „Limba are deci o tradiţie orală independentă de scriere şi cu mult mai fixă; dar prestigiul formei fixe ne împiedică să o vedem”. Noi nu am fi deci orbi faţă de vizibil ci orbiţi de către vizibil, fascinaţi de scriere. „Primii lingvişti s-au înşelat în această problemă, precum înaintea lor umaniştii. Chiar şi Bopp... Succesorii săi imediaţi au căzut în aceeaşi capcană”. Deja Rousseau adresa acelaşi reproş Gramaticienilor: „Pentru Gramaticieni, arta vorbirii este aproape numai arta scrierii”.[42] Ca întotdeauna, „capcana” este artificiul disimulat în natură. Aceasta explică de ce *Cursul de lingvistică generală* tratează *mai întâi* acest ciudat sistem extern care este scrierea. Anterioritate absolut necesară. Pentru a restitui naturalul lui însuşi, *mai întâi* trebuie demontată capcana. Vom putea citi puţin mai departe:

„Ar trebui să se substituie imediat naturalul artificialului; dar este imposibil atâta timp cât nu s-au studiat sunetele limbii; căci detaşate de semnele lor grafice, ele nu mai reprezintă decât noţiuni vagi şi preferăm încă sprijinul, chiar înşelător, al scrierii. De aceea, primii lingvişti care ignorau total fiziologia sunetelor articulate au căzut mereu în aceste capcane:

42 Manuscris inclus în Pleiade cu titlul Prononciation (T. II, p. 1248). Redactarea sa este situată în jurul lui 1761 (vezi nota editorilor Pleiadei). Fraza pe care am citat-o este ultima din fragmentul publicat în Pleiade. Ea nu apare în ediţia parţială a aceluiaşi grup de note făcute de Streckeisen-Moultou, cu titlul Fragment d'un Essai sur les langues şi Notes détachées sur le même sujet, în J.-J. Rousseau, Oeuvres inédites, 1861, p. 295.

renunţarea la literă însemna pentru ei o pierdere a terenului; pentru noi, constituie un prim pas câştigat spre adevăr" (p. 55, începutul capitolului despre *Fonologie*).

Pentru Saussure, a ceda în faţa „prestigiului scrierii" înseamnă, spuneam mai înainte, a ceda în faţa *pasiunii*. Tocmai această pasiune – şi insistăm asupra cuvântului – este analizată şi criticată aici de Saussure ca moralist şi psiholog de foarte veche tradiţie; şi când spunem pasiune, cântărim bine sensul acestui cuvânt. După cum se ştie, pasiunea este tiranică şi înrobitoare: „Critica filologică greşeşte într-un punct: ea se opreşte prea servil asupra limbii scrise şi uita limba vie" (p. 14). „Tirania literei", spune în altă parte Saussure (p. 53). Această tiranie este în adâncul ei dominaţia corpului asupra sufletului, pasiunea este o pasivitate şi o maladie a sufletului, pervertirea morală este *patologică*. Acţiunea în sens invers a scrierii asupra vorbirii este „vicioasă", spune Saussure şi tocmai acesta este „un fapt patologic" (p. 53). Inversarea raporturilor naturale ar fi generat astfel cultul pervers al literei-imagine: păcat al idolatriei, „superstiţie a literei", spune Saussure în *Anagrammes*[43] (*Anagrame*), unde îi vine de altfel greu să demonstreze existenţa unui „fonem anterior oricărei scrieri". Pervertirea artificiului naşte monştri. Scrierea, ca şi toate limbile artificiale pe care am vrea să le fixăm şi să le sustragem istoriei vii a limbii naturale, se apropie de monstruozitate. Ceea ce este o abatere de la natură. Caracteristica de tip leibnizian şi esperanto-ul s-ar afla în aceeaşi situaţie. Iritarea lui Saussure în faţa unor asemenea posibilităţi îi dictează comparaţii vulgare: „Omul care ar pretinde că este în stare să compună o limbă imuabilă, pe care posteritatea ar trebui să o accepte ca atare, ar semăna cu găina care a clocit un ou

---

43T ext prezentat de J. Starobinski în Mercure de France (Febr.

de raţă” (p. 111). Şi Saussure vrea să salveze nu numai *viaţa naturală* a limbii, ci şi obişnuinţele, obiceiurile naturale ale scrierii. Trebuie protejată viaţa spontană. Astfel, în cadrul scrierii fonetice comune, trebuie să evităm exigenţa ştiinţifică şi gustul pentru exactitate. Raţionalitatea ar fi în acest caz aducătoare de moarte, dezolare şi monstruozitate.

Iată de ce ortografia comună trebuie păzită de procedeele de notaţie ale lingvistului şi trebuie *evitată multiplicarea semnelor diacritice*.

„Este oare cazul să se substituie un alfabet fonologie ortografiei uzuale? Această întrebare interesantă nu poate fi abordată aici decât în treacăt; după părerea noastră, scrierea fonologică trebuie să rămână doar la dispoziţia lingviştilor. În primul rând, cum s-ar putea adopta un sistem uniform de către englezi, germani, francezi etc.? De altfel, un alfabet aplicabil tuturor limbilor ar risca să fie încărcat de semne diacritice; şi fără a mai vorbi de aspectul dezolant pe care l-ar prezenta o pagină dintr-un asemenea text, este evident că, încercând să precizeze, această scriere ar întuneca ceea ce vrea să clarifice şi ar încurca cititorul. Aceste inconveniente nu ar fi compensate de avantaje suficiente. În afara ştiinţei, exactitatea fonologică nu prea este de dorit” (p. 57).

Dar să nu fim înţeleşi greşit. Considerăm că argumentele lui Saussure sunt bune şi nu intenţionăm să punem în discuţie, *la nivelul la care el o spune*, adevărul a *ceea ce spune* Saussure cu asemenea ton. Şi atâta timp cât o problematică explicită, o critică a raporturilor dintre vorbire şi scriere nu este elaborată, ceea ce el denunţă ca prejudecată oarbă a lingviştilor clasici sau a experienţei comune rămâne totuşi o prejudecată oarbă, pe fondul unei presupoziţii generale care este fără îndoială comună acuzaţilor şi procurorului.

Intenţionăm mai degrabă să anunţăm limitele şi presupoziţiile a ceea ce pare aici că vine de la sine şi păstrează pentru noi caracterele şi validitatea evidenţei. Limitele au început deja să apară: de ce un proiect de lingvistică *generală*, privind *sistemul intern în general al limbii în general* îşi conturează limitele câmpului excluzând, ca *exterior în general*, un sistem *particular* de scriere, oricât de important, chiar dacă, în fapt, ar fi universal? Sistem particular care are ca *principiu* sau cel puţin ca proiect *declarat* tocmai faptul de a fi exterior sistemului limbii vorbite. Declaraţie de principiu, dorinţă pioasă şi violenţă istorică a unei vorbiri care îşi visează deplina prezenţă la sine, care se trăieşte pe sine ca propria sa rezumare: „* aşa-zis limbaj, autoproducere a vorbirii aşa-zisă vie, capabilă, spunea Socrate, de a se sprijini pe sine, logos care crede că îşi este propriul tată, ridicându-se astfel deasupra discursului scris, „infans" şi infirm, neputând răspunde când este întrebat şi care, având „întotdeauna nevoie de sprijinul tatălui său" (tou 7 taxpbe; ăsi 8 svtai Por).000 *Phaidros*, 275 e), trebuie să se fi născut deci dintr-o ruptură şi o *expatriere* primare, care îl sortesc rătăcirii, orbirii şi doliului. Aşa-zis limbaj, dar vorbire amăgită, pentru că se crede vie, şi violentă pentru că nu este „capabilă să se apere" Suva Toţ tsv ăpuvat ¿aotă) decât alungându-l pe „altul" şi mai întâi pe *propriul sau* „altul", azvârlindu-l *în afară* şi *în jos* sub numele de scriere. Oricât de important şi de universal este sau ar fi chemat să devină, acest model particular care este scrierea fonetică *nu există*: nicio practică nu este niciodată pur fidelă principiului său. Înainte chiar de a vorbi, cum vom face mai încolo, despre o infidelitate radicală şi apriori necesară, se pot deja remarca fenomenele masive ale acesteia în scrierea matematică sau în punctuaţie, în *spaţiere* în general, şi este dificil să le consideri ca simple accesorii ale scrierii. Faptul că o

vorbire aşa-zis vie poate fi spaţiată în propria sa scriere o va situa încă de la origine în raport cu propria sa moarte.

În sfârşit, uzurparea despre care vorbeşte Saussure, violenţa prin care scrierea şi-ar substitui propria origine, precum şi ceea ce ar fi trebuit nu numai să o nască, ci şi să se fi născut din sine, o asemenea răsturnare a puterii nu poate fi o aberaţie accidentală. Uzurparea ne trimite în mod necesar la o profundă posibilitate de esenţă. Aceasta este fără îndoială înscrisă în vorbirea însăşi şi ar fi trebuit să o interogăm, poate chiar s-o luăm ca punct de plecare.

Saussure confruntă sistemul limbii vorbite cu sistemul scrierii fonetice (şi chiar alfabetice) precum l-ar confrunta cu telosul scrierii. Această teleologic duce la o interpretare a oricărei irupţii a non-foneticului în scriere ca o criză trecătoare şi un accident de parcurs şi am avea dreptul să o considerăm ca un etnocentrism occidental, ca un primitivism prematematic şi un intuiţionism preformalist. Chiar dacă această teleologie răspunde vreunei necesităţi absolute, ea trebuie să fie problematizată ca atare. Scandalul „uzurpării” invita deja la aceasta, direct şi din interior. Cum au fost posibile capcana, uzurparea? Saussure nu duce niciodată această întrebare dincolo de o psihologie a pasiunilor sau a imaginaţiei, o psihologie redusă la cele mai convenţionale scheme ale sale. Ne explicăm aici, mai bine decât în altă parte, de ce întreaga lingvistică, sector determinat în cadrul semiologiei, este plasată sub autoritatea şi supravegherea psihologiei: „Psihologul este acela care trebuie să determine locul exact al semiologiei” (p. 33). Afirmarea legăturii esenţiale, „naturale”, între *phone* şi sens, privilegiul acordat unei categorii a semnificantului (care devine atunci semnificatul major al tuturor celorlalţi semnificanţi), depind direct – şi în contradicţie cu alte niveluri ale

discursului saussurian – de o psihologie a conştiinţei şi de conştiinţa intuitivă. Dar Saussure nu-şi pune aici problema posibilităţii esenţiale a non-intuiţiei. Ca şi Husserl, Saussure determină teleologic această non-intuiţie drept *criza*. Simbolismul *vid* al notaţiei scrise – în tehnica matematică, de exemplu – reprezintă şi pentru intuiţionismul husserlian ceea ce ne exilează departe de evidenţa *clară* a sensului, adică de prezenţa plină a semnificatului în adevărul său, deschizând astfel posibilitatea crizei. Iar aceasta este o criză a logosului. Totuşi, această posibilitate rămâne pentru Husserl legată de mişcarea însăşi a adevărului şi de producerea obiectivităţii ideale: aceasta are într-adevăr o nevoie esenţială de scriere.[44] Printr-unul din aspectele textului său, Husserl ne face să ne gândim că negativitatea crizei nu este un simplu accident. Dar atunci ar trebui suspectat conceptul de criză, prin ceea ce îl leagă de o determinare dialectică şi teleologică a negativităţii.

Pe de altă parte, pentru a explica „uzurparea” şi originea „pasiunii”, argumentul clasic şi foarte superficial al permanenţei solide a lucrului scris, pentru că nu este pur şi simplu fals, necesită descrieri care cu siguranţă nu mai sunt de resortul psihologiei. Aceasta nu va putea niciodată să întâlnească în spaţiul său elementul prin care se constituie absenţa semnatarului, fără a vorbi de absenţa referentului. Or, scrierea este numele acestor două absenţe. A explica uzurparea prin puterea de *durată* a scrierii, prin *duritatea* substanţei, nu mai înseamnă oare şi a contrazice ceea ce s-a afirmat în altă parte despre tradiţia orală a limbii, care ar fi „independentă de scriere şi cu mult mai fixă” (p. 46)? Dacă cele două „fixităţi” ar fi de aceeaşi natură şi dacă fixitatea limbii vorbite ar fi superioară şi independentă, originea scrierii, „prestigiul” său şi pretinsa sa nocivitate

44 Cf. L’origine de la geometrie.

ar rămâne un mister inexplicabil. Totul se petrece deci, ca şi cum Saussure ar vrea *deopotrivă* să demonstreze alterarea vorbirii prin scriere, să denunţe răul pe care aceasta i-l produce şi să sublinieze independenţa inalterabilă şi naturală a limbii. „Limba este independentă de scriere” (p. 45), acesta este adevărul naturii. Şi totuşi, natura este afectată – din afară – de o răsturnare care o modifică în interioritatea sa, care o denaturează şi o obligă să se îndepărteze de ea însăşi. Natura denaturându-se ea însăşi, îndepărtându-se *de ea însăşi*, primindu-şi în mod natural exterioritatea în interioritate, este *catastrofa*, eveniment natural care tulbură natura, sau *monstruozitatea*, deviere naturală în natură. Funcţia asumată de catastrofă în discursul rousseau-ist este aici, aşa cum vom vedea, conferită monstruozităţii. Să cităm în întregime concluzia capitolului VI al *Cursului* (*Reprezentarea limbii prin scriere*), pe care ar trebui să-l comparăm cu textul lui Rousseau despre *Pronunţare*:

„Dar tirania literei merge şi mai departe: impunându-se masei, ea influenţează limba şi o modifică. Aceasta nu se întâmplă decât în idiomurile foarte literare, în care documentul scris joacă un rol considerabil. Atunci imaginea vizuală ajunge să creeze pronunţări vicioase: acesta este cu adevărat un fapt patologic, des întâlnit în franceză. Astfel, pentru numele de familie *Lefèvre* (din latinescul *faber*) existau două grafii: una populară şi simplă, *Lefèvre*, alta savantă şi etimologică, *Lefebvre*. Datorită confuziei lui *v* şi *u* în vechea scriere, *Lefebvre* a fost citit *Lefebure*, cu un *b* care nu a existat niciodată cu adevărat în cuvânt şi un *u* provenind dintr-un echivoc. Or, astăzi, această formă se pronunţă efectiv” (p. 53 – 54).

Dar unde este răul? se va spune probabil. Ce anume s-a investit în „vorbirea vie” care să facă insuportabile

aceste „agresiuni” ale scrierii? Cine defineşte chiar de la început acţiunea constantă a scrierii ca deformare şi agresiune? Ce interdicţie a fost astfel încălcată? Unde este sacrilegiul? De ce limba maternă ar trebui să fie sustrasă operaţiei scrierii? De ce să se considere această operaţie drept violenţă şi de ce transformarea ar fi doar o deformare? Din ce cauză limba maternă ar trebui să nu aibă istorie sau, ceea ce e acelaşi lucru, să-şi producă propria istorie într-un mod perfect natural, autistic şi domestic, fără să fie vreodată afectată de vreo exterioritate? De ce să vrem să pedepsim scrierea pentru o crimă monstruoasă şi să ajungem să-i rezervăm în tratamentul, el însuşi ştiinţific, un „compartiment special”, care să o ţină la distanţă? Pentru că Saussure vrea să cuprindă şi să concentreze această problemă a deformărilor prin scriere într-un fel de leprozerie intra-lingvistică. Şi pentru a ne convinge că ar primi nefavorabil inocentele întrebări pe care i le-am pus – pentru că, în sfârşit, *Lefebure nu sună rău* şi acest joc poate să ne placă – să citim continuarea. Ea ne explică faptul că acesta nu este un „joc natural” şi accentul său e pesimist: „Probabil că aceste deformări vor deveni din ce în ce mai frecvente şi că se vor pronunţa din ce în ce mai multe litere inutile”. Ca şi la Rousseau, şi în acelaşi context, este acuzată capitala: „La Paris se spune deja *sept femmes*, unde *t* se pronunţă”. Ciudat exemplu. Distanţa istorică – pentru a proteja limba de scriere – nu va înceta să se mărească:

„Darmesteter prevede ziua în care se vor pronunţa chiar şi cele două litere finale ale lui *vingt*, veritabilă *monstruozitate* ortografică. Aceste *deformări* fonice aparţin limbii, dar ele *nu rezultă din jocul său natural*: ele sunt datorate unui factor care îi e *străin*. Lingvistica trebuie să le pună sub observaţie într-un *compartiment special*: sunt cazuri teratologice [p. 54, subl. J. D.].

Astfel, conceptele de fixitate, de permanenţă şi de durată, care servesc aici pentru a gândi raporturile dintre vorbire şi scriere sunt prea elastice şi deschise tuturor investiţiilor non-critice. Ele ar necesita analize mai atente şi mai minuţioase. În aceeaşi situaţie se află şi explicaţia conform căreia „la cea mai mare parte a indivizilor, impresiile vizuale sunt mai clare şi mai durabile decât impresiile acustice” (p. 49). Această explicaţie a „uzurpării” nu este numai empirică în formă, ci şi problematică în conţinut; ea se referă la o metafizică şi la o veche fiziologie a facultăţilor sensibile, dezminţită mereu de ştiinţă, ca şi de experienţa limbajului şi a corpului propriu ca limbaj. În med imprudent, ea face din vizibilitate elementul sensibil, simplu şi esenţial al scrierii. Îndeosebi, considerând audibilul ca mediul *natural* în care limba trebuie să-şi decupeze şi să-şi articuleze *în mod natural* semnele instituite, exercitându-şi astfel arbitrarul, această explicaţie înlătură orice posibilitate a vreunui raport natural între vorbire şi scriere, în chiar momentul în care îl afirmă. Ea încurcă deci noţiunile de natură şi de instituire, de care se serveşte în mod constant, în loc să le abandoneze în mod deliberat, fapt care ar trebui realizat dintr-un început. În sfârşit, ea contrazice în special afirmaţia capitali conform căreia „esenţialul limbii este străin caracterului fonic al semnului lingvistic” (p. 21). Această afirmaţie ne va reţine în curând atenţia, în ea transpărând reversul opiniei lui Saussure, care denunţi „iluziile scrierii”.

Ce înseamnă aceste limite şi aceste presupoziţii? Mai întâi, că o lingvistică nu este *generală* atâta timp cât îşi defineşte exterioritatea şi interioritatea pornind de la modele lingvistice *determinate*; atâta timp cât ea nu distinge în mod riguros esenţa şi faptul în respectivele lor grade de generalitate. Sistemul scrierii în general nu este exterior sistemului limbii în general, în afara cazului

în care admitem că distincţia între exterior şi interior trece în interiorul interiorului sau în exteriorul exteriorului, astfel ca imanenţa limbii să fie expusă în mod esenţial intervenţiei unor forţe în aparenţă străine sistemului său. Din acelaşi motiv, scrierea în general nu este „imagine" sau „figurare" a limbii în general, în afara cazului în care considerăm natura, logica şi funcţionarea imaginii în sistemul din care am vrea să o excludem. Scrierea nu este un semn al semnului decât dacă spunem acest lucru – ceea ce ar fi mult mai adevărat – despre orice semn. Dacă orice semn trimite la un semn şi dacă „semn al semnului" înseamnă scriere, anumite concluzii devin inevitabile, fapt pe care îl vom constata la momentul oportun. Ceea ce Saussure vedea fără să vadă, ştia fără *să poată* ţine cont de ce ştia urmând astfel întreaga tradiţie a metafizicii, este faptul că un anume model de scriere s-a impus în mod necesar dar provizoriu (cu excepţia infidelităţii de principiu, a insuficienţei de fapt şi a uzurpării) ca instrument şi tehnică de reprezentare a unui sistem de limbă. Şi că această mişcare, unică în felul său, a fost chiar atât de profundă încât a permis elaborarea *în cadrul limbii* a unor concepte, cum ar fi cele de semn, de tehnică, de reprezentare, de limbă. Sistemul limbii, asociat cu scrierea fonetico-alfabetică, este acela în care s-a produs metafizica logocentrică, determinând sensul fiinţei ca prezenţă. Întotdeauna acest logocentrism, această *epocă* a vorbirii pline a pus între paranteze, a *suspendat*, reprimat, din motive esenţiale, orice reflecţie liberă asupra originii şi statutului scrierii, orice ştiinţă a scrierii care nu ar fi *tehnologie* şi *istorie a unei tehnici*, ele însele bazate pe o mitologie şi pe un metaforism al scrierii naturale. Acest logocentrism, limitând printr-o dăunătoare abstracţie sistemul intern al limbii în general, îl împiedică pe Saussure şi pe cei mai mulţi

dintre succesorii săi[45] să determine în întregime şi în mod explicit ceea ce se numeşte „obiectul integral şi concret al lingvisticii” (p. 23).

Dar, dimpotrivă, aşa cum anunţam mai sus, tocmai în momentul în care Saussure nu se mai ocupă în mod expres de scriere, în momentul în care crede închisă paranteza asupra acestei probleme, el deschide câmpul unei gramatologii generale, care nu numai că n-ar fi exclusă din lingvistica generală, ci ar domina-o şi ar include-o. Observăm atunci că ceea ce era alungat dincolo de graniţă, rătăcitorul proscris al lingvisticii, n-a încetat niciodată să obsedeze limbajul, ca prima şi cea mai intimă posibilitate a sa. Şi astfel apare ceva în discursul saussurian, ceva ce n-a fost niciodată spus şi care nu este altceva decât scrierea însăşi ca origine a limbajului. Atunci, din uzurparea şi din capcanele condamnate în *capitolul VI*, se naşte o explicaţie profundă dar indirectă, care va tulbura până şi forma întrebării căreia i s-a răspuns prea repede.

Exterioritatea-èsféi interioritatea *

Teza *arbitrarului* semnului (atât de impropriu numită, şi nu numai din motivele pe care Saussure însuşi le recunoaşte[46])

ar trebui să interzică distincţia radicală între semnul

---

45 „Aspectul semnificam al limbii nu poate fi alcătuit decît din reguli după care este ordonat aspectul fonic al actului vorbirii“ (Trubeţkoi, Principes de phonologie, tr. fr. p. 2. în Jakobson şi Halle, Phonologie et phonétique (prima parte din Fundamentals of language, inclusă şi tradusă xn Essais de linguistique générale, p. 103), linia fonologistă a proiectului saussurian este, se pare, cel mai sistematic şi mai riguros apărată, în special împotriva punctului de vedere „algebric“ al lui Hjelmsîev.

* în fr. est („este“) — et („şi“) sînt omofone. A se vedea p. 53.

46 p. 101. Dincolo de unele scrupule formulate de însuşi Saussure, un întreg sistem de critici intra-lingvistice poate fi opus tezei „arbitrarului semnului“. Cf. Jakobson, À la recherche de l’essence du langage, Diogène,

lingvistic şi semnul grafic. Fără îndoială că, în *interiorul* unui raport pretins natural între voce şi sens în general, între categoria semnificanţilor fonici şi conţinutul semnificaţilor („legătura naturală, singura autentică, cea a sunetului”), această teză se referă numai la necesitatea raporturilor între semnificanţi şi semnificaţi determinaţi. Numai aceste ultime raporturi ar fi reglate de arbitrar. În interiorul raportului „natural” între semnificanţii fonici şi semnificaţii lor *în general*, raportul între fiecare semnificant determinat şi fiecare semnificat determinat ar fi „arbitrar”.

Or, din momentul în care se consideră totalitatea semnelor determinate, vorbite şi, cu atât mai mult scrise, ca instituiri nemotivate, ar trebui să se excludă orice raport de subordonare naturală, orice ierarhie naturală între semnificanţi sau categorii de semnificanţi. Dacă „scriere” înseamnă inscripţie şi mai întâi instituirea durabilă a unui semn (acesta fiind singurul nucleu ireductibil al conceptului de scriere), scrierea în general acoperă întregul câmp al semnelor lingvistice. În acest câmp poate să apară apoi o anume specie de semnificanţi instituiţi, „grafici”, în sensul restrâns şi derivat al acestui cuvânt, reglaţi printr-un anume raport cu alţi semnificanţi instituiţi, deci „scrişi”, chiar dacă sunt „fonici”. Ideea însăşi de instituire – deci de arbitrar al semnului – este de neconceput înaintea posibilităţii scrierii şi în afara orizontului acesteia. Adică, pur şi simplu, în afara orizontului însuşi, în afara lumii ca spaţiu al inscripţiei, deschidere spre emiterea şi *distribuirea* spaţială a semnelor, spre *jocul reglat* al diferenţelor lor, chiar dacă acestea sunt „fonice”.

Vom continua, un timp, să ne mai folosim de această opoziţie între natură şi instituire, între *physis îi nomos* (şi să nu uităm faptul că aceasta înseamnă şi distribuţie şi delimitare reglată tocmai de *lege*), pe care o meditaţie

asupra scrierii ar trebui să o zdruncine de vreme ce ea funcţionează pre51, şi Martinet, *Lingvistique synchronique*, p. 34. Dar aceste critici nu afectează – şi nici nu o pretind, de altfel – intenţia profundă a lui Saussure care vizează discontinuitatea şi lipsa de motivare proprii structurii, dacă nu originii semnului.

f tutindeni ca de la sine, în special în discursul lingvisticii, Atunci trebuie să conchidem că numai aşa-numitele semne *naturale*, pe care Hegel şi Saussure le numesc „simboluri", se sustrag semiologiei ca gramatologie. Dar ele trec cu atât mai mult dincolo de câmpul lingvisticii ca domeniu al semiologiei generale. Teza arbitrarului semnului contestă deci indirect, dar fără drept de apel, opinia declarată a lui Saussure, atunci când acesta exilează scrierea în tenebrele exterioare ale limbajului. Această teză explică într-adevăr un raport convenţional între fonem şi grafem (în scrierea fonetică, între fonem, semnificant-semnificat şi grafem, pur semnificant), interzicând concomitent ca acesta din urmă să fie o „imagine" a celuilalt. Dar pentru excluderea scrierii, ca „sistem extern", trebuia ca ea să marcheze o „imagine", o „reprezentare" sau o „figurare", un reflex exterior realităţii limbii.

Faptul că există în realitate o filiaţie ideografică a alfabetului nu are prea mare importanţă, cel puţin aici. Această importantă problemă este foarte dezbătută de către istoricii scrierii. Este decisiv acum ca în structura sincronică şi în principiul sistematic al scrierii alfabetice – şi fonetice în general – să nu fie implicat niciun raport de reprezentare „naturală", niciun raport de asemănare sau de participare, niciun raport „simbolic" în sens hegelian-saussurian, niciun raport „iconografic" în sensul lui Peirce.

Chiar în numele arbitrarului semnului, definiţia saussuriană a scrierii ca „imagine" – deci ca simbol

natural – a limbii trebuie aşadar respinsă. Nu numai că fonemul este el însuşi *inimaginabilul* şi că nicio vizibilitate nu poate să-i *semene*, dar este suficient să ţinem seama de ceea ce spune Saussure despre diferenţa dintre simbol şi semn (p. 101), ca să nu mai înţelegem cum poate să afirme în acelaşi timp despre scriere că este „imagine” sau „figurare” a limbii şi să definească în altă parte limba şi scrierea ca „două sisteme de semne distincte” (p. 45). Căci specificul semnului este de a nu fi imagine. Printr-o mişcare despre care se ştie cât i-a dat de gândit lui Freud în *Traumdeutung* (*Interpretarea viselor*), Saussure acumulează astfel argumentele contradictorii pentru a obţine decizia satisfăcătoare: excluderea scrierii. Într-adevăr, chiar în scrierea numită fonetică, semnificantul „grafic” trimite la fonem de-a lungul unei reţele cu mai multe dimensiuni care îl leagă, ca orice semnificam, de alţi semnificanţi scrişi şi orali, în interiorul unui sistem „total”, deschis tuturor investiţiilor de sens posibile. Trebuie să pornim tocmai de la posibilitatea acestui sistem total.

Saussure nu a putut deci niciodată să creadă că scrierea este într-adevăr o „imagine”, o „figurare”, o „reprezentare” a limbii vorbite, un simbol. Dacă considerăm că el a avut totuşi nevoie de aceste noţiuni inadecvate pentru a afirma caracterul exterior al scrierii, trebuie conchis că un întreg strat al discursului său, intenţia *capitolului VI* (*Représentation de la langue par l’écriture*), nu era deloc ştiinţific. Afirmând aceasta, nu ne referim în primul rând la intenţia sau la motivaţia lui Ferdinand de Saussure, ci la întreaga tradiţie noncritică al cărei moştenitor el este în acest caz. Cărei zone a discursului îi aparţine această stranie funcţionare a argumentării, această coerenţă a dorinţei care se produce într-un mod cvasi oniric – dar ea mai degrabă luminează visul decât se lasă luminată de acesta – printr-

o logică contradictorie? Cum se articulează această funcţionare cu ansamblul discursului teoretic, de-a lungul întregii istorii a ştiinţei? Sau, mai exact, cum acţionează ea, din interior, însuşi conceptul de ştiinţă? Numai când această problemă va fi elaborată – dacă va fi într-o zi –, când se vor determina, în afara oricărei psihologii (ca şi a oricărei ştiinţe a omului), în afara metafizicii (care astăzi poate fi „marxistă” sau „structuralistă”) conceptele impuse de această funcţionare, numai când vom fi în măsură să-i respectăm toate nivelurile de generalitate şi de intersectare, numai atunci se va putea pune în mod riguros problema apartenenţei articulate a unui text (teoretic sau de alt fel) la un ansamblu: aşa cum este, de exemplu, situaţia textului saussurian de care nu ne ocupăm pentru moment – este suficient de evident – decât ca de un index foarte clar într-o situaţie dată, fără a pretinde că dispunem de conceptele cerute de funcţionarea despre care tocmai am vorbit. Justificarea noastră ar fi următoarea: acest index şi câteva altele (în general tratarea conceptului de scriere) ne oferă deja mijlocul sigur pentru a începe deconstruirea *celei mai mari totalităţi* – conceptul de *epistemă* şi metafizica logocentrică – în care s-au produs, fără să se fi pus vreodată problema radicală a scrierii, toate metodele occidentale de analiză, de explicare, de lectură sau de interpretare.

Trebuie acum să ne gândim la faptul că scrierea este în acelaşi timp mai exterioară vorbirii, nefiind „imaginea” sau „simbolul” acesteia, şi mai interioară vorbirii care este deja în sine o scriere. Înainte chiar de a fi legat de incizie, de gravură, de desen sau de literă, de un semnificant trimiţând în general la un semnificant semnificat prin el, conceptul de gratie presupune ca posibilitate comună tuturor sistemelor de semnificare,

instanţa *urmei instituite*. Efortul nostru se va orienta de aici înainte înspre desprinderea lentă a acestor două concepte din discursul clasic de la care trebuie să le împrumutăm. Acest efort va fi laborios, dar ştim apriori că eficacitate «sa nu va fi niciodată pură şi absolută.

Urma instituită este „nemotivată”, dar ea nu este capricioasă. Ca şi cuvântul „arbitrar” după Saussure, ea „nu trebuie să sugereze că semnificantul depinde de libera alegere a subiectului vorbitor” (p. 101). Ea nu are pur şi simplu nicio „legătură naturală” cu semnificatul în realitate. Ruptura acestei „legături naturale” repune pentru noi în discuţie mai degrabă ideea de naturalitate decât pe aceea de legătură. Iată de ce cuvântul „instituire”, nu trebuie interpretat prea devreme în sistemul de opoziţii clasice.

Nu putem concepe urma instituită fără să medităm asupra blocării diferenţei într-o structură de trimitere la altceva, în care diferenţa apare *ca atare* şi permite o oarecare libertate de variaţie între termenii plini. Absenţa unui *alt* aici-acum, a unui alt prezent transcendental, a unei *alte* origini a lumii, apărând ca atare, prezentându-se ca absenţă ireductibilă în prezenţa urmei, nu este o formulă metafizică substituită unui concept ştiinţific al scrierii. Această formulă nu numai că este contestarea metafizicii înseşi, dar ea descrie structura implicată de către „arbitrarul semnului” din momentul în care îi concepem posibilitatea dincoace de opoziţia derivată între natură şi convenţie, simbol şi semn etc. Aceste opoziţii nu au sens decât odată cu posibilitatea urmei.

„Nemotivarea” semnului solicita o sinteză în care „altul” absolut se anunţă ca atare – fără nicio simplitate, nicio identitate, nicio asemănare sau continuitate – în ceea ce nu este el. *Se anunţă ca atare*: aici este toată *istoria*, de la ceea ce metafizica a determinat ca „ne-viu”,

până la „conştiinţă”, trecând prin toate nivelurile organizării animale. Urma, în care se marchează raportul cu „altul” îşi articulează posibilitatea asupra întregului câmp al fiinţării [l’étant] pe care metafizica l-a determinat ca fiinţare-prezentă începând cu mişcarea ocultată a urmei. Urma trebuie concepută înaintea fiinţării. Dar mişcarea urmei este în mod necesar ocultată, ea se produce ca ocultare de sine. Când „altul” se anunţă ca atare, el se prezintă în disimularea de sine. Această formulare nu este teologică, cum s-ar putea crede la prima vedere. „Teologicul” este un moment determinat în mişcarea totală a urmei. Câmpul fiinţării, înainte de a fi determinat drept câmp al prezenţei, se structurează după diversele posibilităţi – genetice şi structurale – ale urmei. Prezentarea „altului” ca atare, adică disimularea propriului său „ca atare”, a început dintotdeauna şi nicio structură a fiinţării nu-i scapă.

Iată de ce mişcarea „nemotivării” trece de la o structură la alta atunci când „semnul” depăşeşte etapa „simbolului”. Într-un anume sens şi după o anume structură determinată a lui „ca atare”, suntem autorizaţi să spunem că nu există încă nemotivare în ceea ce Saussure numeşte „simbol” şi care nu interesează – cel puţin provizoriu, spune el – semiologia. Structura generală a urmei nemotivate face să comunice, în cadrul aceleiaşi posibilităţi şi fără să poată fi separate decât prin abstracţie, structura raportului cu „altul”, mişcarea temporalizării şi limbajul ca scriere. Fără a trimite la o „natură”, nemotivarea urmei este întotdeauna *devenită*. La drept vorbind, nu există urmă nemotivată: urma este la infinit propria sa devenirenemotivată. În limbaj saussurian, ar trebui să se spună, (ceea ce Saussure nu face): nu există simbol şi semn, ci o devenire-semn a simbolului.

De aceea, după cum este de la sine înţeles, urma

despre care vorbim nu este mai *naturală* (ea nu este marca, semnul natural sau indicele în sens husserlian) decât *culturală*, mai fizică decât psihică, mai biologică decât spirituală. Ea reprezintă elementul pornind de la care este posibilă o devenirenemotivată a semnului şi odată cu ea, toate opoziţiile ulterioare între *physis şi* „altul” său.

În proiectul său de semiotică, Peirce pare să fi fost mai atent decât Saussure la ireductibilitatea acestei devenirinemotivate. În terminologia sa trebuie să se vorbească despre o devenirenemotivată a *simbolului*, noţiunea de simbol jucând aici un rol analog cu cel al semnului pe care Saussure îl opune chiar simbolului:

„Simbolurile cresc. Ele iau naştere evoluând din alte semne, mai cu seamă din semne iconice ori din semne cu caracter eterogen, care au caracteristici ale semnelor iconice şi simbolurilor. Gândim numai în semne. Aceste semne mentale au un caracter eterogen: partea lor de simbol se numeşte concept. Dacă un om produce un nou simbol, o face prin idei ce implică concepte. Aşa că numai din simboluri se poate dezvolta un nou simbol. Omne symbolum de symbolo[47]”.

Peirce conciliază două exigenţe aparent incompatibile. Greşeala ar fi aici de a sacrifica pe una alteia. Trebuie însă să recunoaştem înrădăcinarea simbolicului (în sensul lui Peirce: al „arbitrarului semnului”) în non-simbolic, într-o categorie de semnificaţie anterioară şi legată: „Simbolurile cresc. Ele iau naştere evoluând din alte semne, mai cu seamă din semne iconice ori din semne cu caracter eterogen...” Dar această înrădăcinare nu trebuie să compromită originalitatea structurală a câmpului simbolic, autonomia unui domeniu, a unei produceri şi a unui joc: „Aşa că numai din simboluri se poate dezvolta un nou simbol.

47E lements of logic, II, p. 302.

Omne symbolum de symbolo”.

Dar în cele două cazuri, înrădăcinarea genetică trimite de la semn la semn. Niciun spaţiu al nesemnificaţiei – fie că este înţeleasă ca insignifianţă sau ca intuiţie a unui adevăr prezent – nu se extinde, pentru a-l fonda, la baza jocului şi a devenirii semnelor. Semiotica nu mai depinde de o logică. Logica, după Peirce, nu este decât o semiotică: „Logica, în sensul său general, nu este, după cum cred că am arătat, decât un alt nume pentru semiotică (xrpsico tt Kr), doctrina cvasinecesară sau formală a semnelor”. Iar logica în sens clasic, logica „propriu-zisă”, logica ne-formală, guvernată de valoarea de adevăr, nu ocupă în această semiotică decât un nivel determinat şi nefundamental. Ca şi la Husserl (dacă analogia, deşi dă mult de gândit, s-ar opri aici şi trebuie prudent folosită), nivelul cel mai de jos, fundamentarea posibilităţii logicii (sau semioticii) corespunde proiectului din *Grammatica speculativa* al lui Thomas d’Erfurt, abuziv atribuit lui Duns Scot. Ca şi Husserl, Peirce se referă la acesta în mod direct. În ambele cazuri se cere elaborată o doctrină formală a condiţiilor pe care trebuie să le îndeplinească un discurs pentru a avea un sens, pentru „a vrea să spună”, chiar dacă este fals sau contradictoriu. Morfologia generală a acestui a vrea să spună (Bedeutung, meaning) este independentă de orice logică a adevărului.

„Ştiinţa semioticii are trei ramuri. Prima este numită de către Duns Scot, *grammatica speculativa*. Am putea să o numim *gramatică pură*. Rolul ei este de a determina ceea ce trebuie să fie adevărat dintr-un «reprezentamen» utilizat de orice spirit ştiinţific, pentru a putea exprima un sens oarecare (any meaning). A doua este logica propriu-zisă. Este ştiinţa a ceea ce este cvasinecesar adevărat din «reprezentamina» oricărei gândiri ştiinţifice, pentru ca ea să poată avea un *obiect* oarecare,

adică să fie adevărată. În alţi termeni, logica propriu-zisă este ştiinţa formală a condiţiilor adevărului reprezentărilor. A treia ramură aş numi-o *retorica pură*, imitând maniera lui Kant, atunci când restaurează vechi asocieri de cuvinte, instituind o nomenclatură pentru concepţii noi. Ea are ca sarcină determinarea legilor după care, în orice gândire ştiinţifică, un semn dă naştere unui alt semn şi, mai exact, după care o gândire o generează pe alta”. 11

Peirce merge foarte departe în direcţia a ceea ce am numit mai sus de-construirea semnificatului transcendental care, la nevoie, ar pune capăt, liniştind-o, neîncetatei trimiteri de la semn la semn. Am identificat logocentrismul şi metafizica prezenţei drept dorinţa exigentă, puternică, sistematică şi de nestăvilit a unui asemenea semnificat. Or, Peirce consideră infinitatea acestei mişcări drept criteriul care permite să recunoaştem că este vorba de un sistem de semne. *Mişcarea semnificaţiei este declanşată de ceea ce îi face imposibilă întreruperea*. *Lucrul însuşi este un semn*. Propoziţie inacceptabilă pentru Husserl, a cărui fenomenologie rămâne astfel – în al său „principiu al principiilor” – restaurarea cea mai radicală şi cea mai critică a metafizicii prezenţei. Diferenţa între fenomenologia lui Husserl şi cea a lui Peirce este fundamentală, pentru că ea priveşte conceptele de semn şi de manifestare a prezenţei, raporturile între reprezentarea şi prezentarea originară a lucrului însuşi (adevărul). Peirce este fără îndoială, în această privinţă, mai aproape de inventatorul cuvântului *fenomenologie*: Lambert îşi propunea într-adevăr să „reducă *teoria lucrurilor* la *teoria semnelor*”. După „faneroscopia” sau „fenomenologia” lui Peirce, *manifestarea* însăşi nu revelează o prezenţă, ea face semn. În *Principles of phenomenology* putem citi că „ideea de *manifestare* este

ideea unui semn".[48] Nu există deci fenomenalitate care să reducă semnul sau să-l reprezinte pentru a lăsa în fine lucrul semnificat să strălucească în lumina prezenţei sale. Aşa-numitul „lucru-însuşi" este deja, întotdeauna, un *reprezentamen* sustras din simplitatea evidenţei intuitive. *Reprezentamen-v* nu funcţionează decât suscitând un *interprétant* care devine el însuşi semn şi tot aşa la infinit. Identitatea cu sine a semnificatului se sustrage şi se deplasează fără încetare. Specificul *reprezentamen*-ului este de a fi el însuşi şi un „altul", de a se produce ca o structură de trimitere la altceva, de a se distrage de la sine. Ceea ce este propriu *reprezentamen-u-hn* este de a nu fi *propriu*, adică în mod absolut *aproape* de sine (*prope, proprius*). Or, *reprezentantul* este întotdeauna deja un *reprezentamen*. Definiţia semnului:

„*Orice lucru care determină un alt lucru* (*interpretantul său*) *să se refere la un obiect la care el însuşi, la rândul său se referă* (*obiectul său*) *în acelaşi mod, interpretantul devenind la rândul său un semn şi aşa mai departe,* ad infinitum... Dacă seria interpretanţilor succesivi se încheie, semnul devine în felul acesta cel puţin imperfect". 13

Nu există deci decât semne din momentul în care există sens. *Noi gândim numai în semne*. Ceea ce echivalează cu o ruinare a noţiunii de semn chiar în momentul în care, ca şi la Nietzsche, exigenţa îi este absolut recunoscută. Am putea numi *foc* absenţa semnificatului transcendental ca nelimitare a jocului, cu alte cuvinte, ca zdruncinare a onto-teologiei şi a metafizicii prezenţei. Nu este surprinzător faptul că efectul acestei zdruncinări, acţionând asupra metafizicii încă de la originea acesteia, se lasă *numit ca atare* în epoca în care, refuzând să lege lingvistica de semantică

---

48 Philosophical writings, cap. 7, p. 99.

(ceea ce fac încă toţi lingviştii europeni, de la Saussure la Hielmslev), expulzând problema *meaning*-*Avn* în afara cercetărilor lor, unii lingvişti americani se referă mereu la modelul jocului. Va trebui acum să ne gândim că scrierea este jocul în limbaj. (în *Phaidros* (277 e) era condamnată tocmai scrierea ca joc – *paidia* – şi se opunea această copilărie gravităţii serioase şi adulte (*spoude*) a vorbirii). Acest *foc*, conceput ca absenţă a semnificatului transcendental nu este un joc *în lume*, cum l-a definit întotdeauna, pentru a-l *îngrădi*, tradiţia filosofică şi cum îl concep de asemeni teoreticienii jocului (sau cei care, după şi dincolo de Bloomfield, leagă semantica de psihologie sau de o altă disciplină periferică). Pentru a concepe în mod radical jocul, trebuie deci *să epuizăm* mai întâi cu seriozitate problematica ontologică şi transcendentală, să parcurgem cu răbdare şi riguros problema sensului fiinţei, a fiinţei fiinţării şi a originii transcendentale a lumii – a mundaneităţii lumii – să urmărim efectiv şi până la capăt mişcarea critică a problemelor husserliene şi heideggeriene, să le păstrăm eficacitatea şi lizibilitatea, fie chiar sub efectul anulării, pentru că altfel conceptele de joc şi scriere la care vom apela vor rămâne prinse în limite periferice şi într-un discurs empirist, pozitivist sau metafizic. Parada pe care susţinătorii unui asemenea discurs ar opune-o atunci tradiţiei precritice şi speculaţiei metafizice, n-ar fi decât reprezentarea mundană a propriei lor operaţii. Deci *jocul lumii* este cel care trebuie conceput *mai întâi*: înainte de a încerca să înţelegem toate formele de joc în lume.[49]

---

49 Aceste teme prezente în gîndirea lui Heidegger (cf. La chose, 1950 tr. fr. în Essais et conférences, p. 214 şi urm. Le principe de raison, 1955—1956, tr. fr. p. 240 şi urm.), a lui Fink {Le)eu comme symbole du monde, 1960) şi, în Franţa, în gîndirea lui K. Âxelos (Vers la pensée planétaire, 1964 şi Einführung in ein Künftiges Denken 1966), ne trimit evident la Nietzsche.

Suntem deci de la bun început în devenireanemotivată a simbolului. Faţă de această devenire, opoziţia diacronicului şi a sincronicului este de asemeni derivată. Ea nu ar putea guverna pertinent o gramatologie. Nemotivarea urmei trebuie acum înţeleasă ca o operaţie şi nu ca o stare, ca o mişcare activă, o de-motivare şi nu ca o structură dată. Ştiinţă a „arbitrarului semnului", ştiinţă a nemotivării urmei, ştiinţă a scrierii înaintea vorbirii şi în vorbire, gramatologia ar acoperi astfel câmpul cel mai vast, în interiorul căruia lingvistica şi-ar contura prin abstracţie spaţiul propriu, cu limitele pe care Saussure le prescrie sistemului său intern, şi care ar trebui reexaminat prudent în fiecare sistem vorbire/scriere, în lume şi istorie.

Printr-o substituţie care nu ar fi doar verbală, în programul *Cursului de lingvistică generală*, semiologia ar trebui deci înlocuită cu *gramatologia*:

„O vom numi [gramatalogie]… Pentru că ea nu există încă, nu se poate spune ce va fi; dar ea are dreptul la existenţă, locul îi este determinat dinainte. Lingvistica nu e decât o parte a acestei ştiinţe generale, legile pe care le va descoperi [gramatologia] vor fi aplicabile lingvisticii" (p. 33).

Interesul acestei substituiri nu va fi numai de a da teoriei scrierii anvergura necesară împotriva represiunii logocentrice şi a subordonării faţă de lingvistică. Ea va elibera însuşi proiectul semiologic de ceea ce, cu toată extrema sa extindere teoretică, rămânea *guvernat* de lingvistică, ordonat de aceasta ca de centrul şi telosul său. *Deşi semiologia era de fapt mai generală şi mai cuprinzătoare decât lingvistica, ea continua să se conformeze privilegiului unuia din domeniile sale. Semnul lingvistic rămânea exemplar pentru semiologie,* el o domina ca stăpân-semn şi ca model generator: „patron".

„Se poate deci spune, scrie Saussure, că semnele în întregime arbitrare realizează mai bine decât celelalte idealul procesului semiologic; de aceea limba, cel mai complex şi cel mai răspândit sistem de exprimare, e şi cel mai caracteristic dintre toate; în acest sens, lingvistica poate să devină *patronul general al oricărei semiologii*, deşi limba nu este decât un sistem particular” (p. 101. subl. J. D.).

De aceea, reconsiderând sensul de dependenţă prescris de Saussure, inversând în aparenţă raportul părţii cu întregul, Barthes înţelege cu adevărat cea mai profundă intenţie a *Cursului*:

„Trebuie aşadar să admitem de pe acum posibilitatea de a răsturna într-o zi propunerea lui Saussure: lingvistica nu este o parte, chiar privilegiată, a ştiinţei generale a semnelor, ci semiologia este o parte a lingvisticii.”[50]

Această răsturnare coerentă, care supune semiologia unei „translingvistici”, explică deplin o lingvistică istoric dominată de metafizica logocentrică, pentru care, într-adevăr, nu există, n-ar trebui să existe „decât sens numit” (*ibid*). Dominată de aşa-zisa „civilizaţie a scrierii” în care ne aflăm, civilizaţie a scrierii aşa-zis fonetice, adică a logosului, în care sensul fiinţei este, în telosul său, determinat ca „parousia”. Pentru a descrie *faptul şi vocaţia semnificaţiei* în închiderea acestei epoci şi a acestei civilizaţii pe cale de dispariţie prin însăşi mondializarea ei, răsturnarea barthesiană este fecundă şi absolut necesară.

Să încercăm acum să trecem dincolo de aceste consideraţii formale şi arhitectonice. Să ne întrebăm, într-un mod mai interior şi mai concret, prin ce anume limba nu este numai un fel de scriere, „comparabilă scrierii” – spune ciudat Saussure (p. 33) – ci un fel *al*

50 Communication, 4, p. 2.

scrierii. Sau, mai curând, pentru că raporturile nu mai sunt aici de extindere şi de limitare, o posibilitate întemeiată în posibilitatea generală a scrierii. Evidenţiind aceasta, am explica în acelaşi timp şi pretinsa „uzurpare” care nu putea să fie un accident nefericit. Ea presupune, dimpotrivă, o rădăcină comună şi exclude prin aceasta asemănarea „imaginii”, derivarea sau reflectarea reprezentativă. Şi astfel, am readuce la adevăratul său sens, la prima sa posibilitate, analogia aparent inocenta şi didactică, care îl face pe Saussure să spună:

„Limba este comparabilă cu un sistem de semne care exprimă idei, şi prin aceasta, *comparabilă cu scrierea*, cu alfabetul surdo-muţilor, cu riturile simbolice, cu formulele de politeţe, cu semnalele militare etc. Ea este doar cel mai important dintre aceste sisteme” (p. 33, subl. J. D.).

Nu este o întâmplare faptul că, cu o sută treizeci de pagini mai încolo, în momentul în care explică *diferenţa fonică* drept condiţie a *valorii* lingvistice („considerată în aspectul său material”[51]), el trebuie să facă apel încă o dată la toate posibilităţile pedagogice pe care le oferă exemplul scrierii:

„Întrucât se constată o stare de lucruri identică în acest alt sistem de semne care este scrierea, îl vom lua ca termen de comparaţie pentru a lămuri în întregime problema” (p. 165).

Urmează patru rubrici demonstrative, care-şi

---

51 „Dacă partea conceptuală a valorii se constituie numai din raporturi şi diferenţe cu ceilalţi termeni ai limbii, acelaşi lucru este valabil şi pentru partea sa materială. Ceea ce contează în cuvînt nu este sunetul însuşi, ci diferenţele fonice care permit acestui cuvînt să se distingă de toate celelalte, căci ele sînt cele care poartă semnificaţia...; niciodată un fragment de limbă nu va putea fi fondat, în ultimă analiză, pe altceva decît pe non-coincidenţa sa cu restul" (p. 163).

împrumută toate schemele şi întreg conţinutul de la scriere.[52]

Şi deci, în mod cert, trebuie să i-l opunem pe Saussure lui însuşi. Înainte de a fi sau a nu fi „notat", „reprezentat", „figurat" într-o „grafie", semnul lingvistic implică o scriere originară. Din acest moment nu vom mai face în mod direct apel la teza arbitrarului semnului, ci la cea pe care Saussure i-o asociază ca un corelativ indispensabil şi care mai degrabă o întemeiază pe cea dintâi: teza *diferenţei* ca sursă de valoare lingvistică.[53]

Care sunt, din punct de vedere gramatologic, consecinţele acestei teme acum atât de bine cunoscută (şi căreia, de altfel, Platon îi consacrase deja în *Sofistul* câteva reflecţii...)?

Diferenţa nefiind niciodată în ea însăşi, şi prin definiţie, o plenitudine sensibilă, necesitatea ei

52 „întrucît se constată o stare de lucruri identică în acest alt sistem de semne care este scrierea, îl vom lua ca termen de comparaţie pentru a lămuri în întregime problema. De fapt:

Semnele scrierii sînt arbitrare : nu există, de ex., nici un raport între litera t şi sunetul pe care ea îl desemnează ;

valoarea literelor este pur negativă şi diferenţială ; astfel, o aceeaşi persoană poate să scrie t cu variante ca S, ~-J, T. Singurul lucru esenţial este că acest semn nu se confundă sub pana sa cu cel al lui l, d etc.

valorile scrierii nu acţionează decît prin opoziţia lor reciprocă în cadrul unui sistem definit, compus dintr-un număr determinat de litere. Acest caracter, fără să fie identic cu al doilea, este strîns legat de el, pentru că ambele depind de primul. Semnul grafic fiind arbitrar, forma sa contează puţin sau, mai degrabă, nu are importanţă decît în limitele impuse de sistem.

modalitatea de producere a semnului este total indiferentă, pentru că nu interesează sistemul (acesta decurge de asemeni din primul caracter). Faptul că scrii literele cu alb sau cu negru, scobite sau în relief, cu o pană sau o daltă, nu are nici o importanţă pentru semnificaţia lor" (165—166).

53 „Arbitrar şi diferenţial sînt două calităţi corelative“ (p. 163).

contrazice afirmarea unei esenţe natural fonice a limbii. Ea contestă în acelaşi timp pretinsa dependenţă naturală a semnifieantului grafic. Aceasta este concluzia la care Saussure însuşi ajunge în pofida premiselor care definesc sistemul intern al limbii. El trebuie acum să excludă tocmai ceea ce odinioară i-a permis să excludă scrierea: sunetul şi „legătura lui naturală” cu sensul. De exemplu:

„Esenţialul limbii, aşa cum vom vedea, este străin de caracterul fonic al semnului lingvistic” (p. 21).

Şi, într-un paragraf consacrat diferenţei:

„E imposibil ca sunetul, element material, să aparţină şi el limbii, nefiind pentru ea decât un lucru secundar, o materie pe care o foloseşte. Toate valorile convenţionale prezintă acest caracter de a nu se confunda cu elementul tangibil care le serveşte drept suport...”

„În esenţa sa, el fsemnificantul lingvistic] nu este câtuşi de puţin fonic, el este încorporai, constituit nu din substanţa sa materială, ci numai prin diferenţele care îi separă imaginea acustică de toate celelalte” (p. 164). „Ideea sau materia fonică a unui semn au mai puţină importanţă decât ceea ce este în jurul său în celelalte semne” (p. 166).

Fără această reducţie a materiei fonice, distincţia, decisivă pentru Saussure, între limbă şi vorbire, nu ar fi riguros fundamentată. Acelaşi lucru s-ar întâmpla şi cu opoziţiile survenite care decurg de aici, cele între cod şi mesaj, schemă şi uzaj etc. Concluzie: „Fonologia – trebuie să o repetăm – nu este decât o disciplină auxiliară fa ştiinţei limbii] şi nu aparţine decât vorbirii” (p. 56). Vorbirea îşi are deci sursa în acest fond al scrierii, notată sau nu, care este limba, şi astfel trebuie gândită complicitatea dintre cele două „fixităţi”. Reducţia *phone*-ului revelează această complicitate. Ceea ce Saussure spune, de exemplu, despre semn în

general şi ceea ce el „confirmă” prin scriere, este valabil şi pentru limbă: „Continuitatea semnului în timp, legată de alterarea în timp, este un principiu al semiologiei generale; confirmarea acestui fapt o vom găsi în sistemele de scriere, limbajul surdo-muţilor etc”. P. 111).

Reducţia substanţei fonice nu permite deci numai o distincţie între fonetică, pe de-o parte (şi cu atât mai mult acustica sau fiziologia organelor fonatorii) şi fonologie, pe de altă parte, ci face din însăşi fonologie o „disciplină auxiliară”. Direcţia indicată de Saussure duce dincolo de fonologismul celor care se reclamă de la el în această privinţă: Jakobson judecă într-adevăr ca imposibilă şi ilegitimă indiferenţa faţă de substanţa fonică a expresiei. El critică astfel glosematica lui Hielmslev care cere şi practică neutralizarea substanţei sonore. Şi în textul citat mai sus, Jakobson şi Haile susţin că „exigenţa teoretică” a unei cercetări a invariarianţilor, care pune între paranteze substanţa sonoră (ca un conţinut empiric şi contingent) este: 1. *impracticabilă*, pentru că, după cum „notează Eli Fisoher-Jorgensen”, „se ţine seama de substanţa sonoră în orice etapă a analizei”. Dar reprezintă aceasta „o neliniştitoare contradicţie”, aşa cum vor Jakobson şi Halle? Nu se poate oare ţine seama de aceasta ca de un fapt care serveşte drept exemplu, atitudine specifică fenomenologilor, care au întotdeauna nevoie, avându-l mereu în vedere, de un conţinut empiric exemplar în lectura unei esenţe care este de drept independentă faţă de acesta? 2. *inadmisibilă de drept*, pentru că nu putem considera că „în limbaj, forma se opune substanţei, ca şi o constantă unei variabile”. În cursul acestei a doua demonstraţii, formele literalmente saussuriene reapar în problema raporturilor dintre vorbire şi scriere: categoria scrierii este categoria exteriorului, a „ocazionalului” a „accesoriului”, a „auxiliarului”, a „*parazitarului*” (p. 116

– 117. Subl. J. D.). Argumentarea lui Jakobson şi a lui Halle face apel la geneza factuală şi invocă secundantatea scrierii în sens curent: „Numai după ce limbajul vorbit a fost stăpânit se învaţă cititul şi scrisul”. Presupunând că această propoziţie de bun-simţ comun este riguros probată, ceea ce nu credem (fiecare din conceptele sale conţinând o imensă problemă), şi tot ar mai trebui să avem certitudinea pertinenţei sale în argumentare. Chiar dacă acel „după” ar fi în acest caz o reprezentare facilă, dacă am şti ceea ce gândim şi spunem atunci când dăm asigurarea că scrisul se învaţă *după* ce am învăţat să vorbim, este oare aceasta suficient pentru a conchide asupra caracterului parazitar al celui care vine „după”? Şi ce este de fapt un parazit? Dacă scrierea ar fi tocmai cea care ne-ar obliga să ne reconsiderăm logica parazitului?

Într-un alt moment al criticii, Jakobson şi Halle reamintesc imperfecţiunea reprezentării grafice; această imperfecţiune ţine de „structurile fundamental diferite ale literelor şi ale fonemelor”:

„Literele nu reproduc niciodată complet diferitele trăsături distinctive pe care se bazează sistemul fonematic şi neglijează în mod infailibil relaţiile structurale dintre aceste trăsături” (p. 116).

Aşa cum am sugerat şi mai sus: oare diferenţa radicală a celor două elemente – grafic şi fonic – nu exclude derivarea? Oare inadecvarea reprezentării grafice nu priveşte numai scrierea alfabetică comună la care formalismul glosematic nu se referă în mod esenţial? în sfârşit, dacă acceptăm întreaga argumentare fonologistă astfel prezentată, trebuie să recunoaştem şi faptul că ea opune un concept „ştiinţific” al vorbirii unui concept vulgar al scrierii. Am vrea să arătăm că scrierea nu poate fi exclusă din experienţa generală a „relaţiilor structurale dintre trăsături”. Ceea ce ar presupune,

bineînţeles, o reformulare a conceptului de scriere.

În sfârşit, dacă analiza jakobsoniană este în această problemă fidelă lui Saussure, nu e ea oare fidelă mai ales lui Saussure cel din *Capitolul VI*? Până unde ar fi susţinut

Saussure că materia şi forma sunt inseparabile, fapt care rămâne argumentul cel mai important al lui Jakobson şi Halle (p. 117)? Această întrebare ar putea fi pusă şi referitor la poziţia lui A. Martinet care, în această dezbatere, urmează litera *Capitolului VI* al Cursului.19 Şi numai a *Capitolului VI*, a cărui doctrină A. Martinet o disociază în mod *expres* de cea care, în *Curs*, anulează privilegiul substanţei fonice. După ce a explicat de ce „o limbă moartă cu ideografie perfectă”, adică o comunicare trecând prin sistemul unei scrieri generalizate, „nu ar putea avea nicio autonomie reală şi de ce, *totuşi*, „un asemenea sistem ar fi ceva atât de deosebit, încât putem foarte bine înţelege că lingviştii *doresc să-l excludă* din domeniul ştiinţei lor” (*La lingvistique sychronique*, p. 18, subl. J. D.) (*Lingvistică sincronică*), A. Martinet îi critică pe cei care, după un oarecare Saussure, pun în discuţie caracterul esenţial fonic al semnului lingvistic:

„Mulţi vor fi tentaţi să-i dea dreptate lui Saussure care enunţă că «esenţialul limbii... este străin de caracterul fonic al semnului lingvistic» şi, depăşind învăţătura maestrului, să declare că semnul lingvistic nu are în mod necesar acest caracter fonic” (p. 19).

Tocmai aici nu e vorba de a „depăşi” învăţătura maestrului, ci de a o urma şi de a o prelungi. A nu proceda astfel, nu înseamnă oare a ne mulţumi cu ceea ce, în *Capitolul VI*, limitează masiv cercetarea formală sau structurală şi contrazice achiziţiile cele mai incontestabile ale doctrinei saussuriene? Vrând să evităm „depăşirea”, nu riscăm cumva să revenim dincoace de ea?

Considerăm că scrierea generalizată nu este numai ideea unui sistem care trebuie inventat, a unei caracteristici ipotetice sau a unei posibilităţi viitoare. Dimpotrivă, credem că limba orală aparţine deja acestei scrieri. Dar aceasta presupune o modificare a conceptului de scriere, pe care, pentru moment, doar o anticipăm. Presupunând că nu se acceptă acest concept modificat, presupunând că se ia în considerare un sistem de scriere pură ca o ipoteză de viitor sau ca o ipoteză de lucru, un lingvist trebuie oare să refuze în faţa acestei ipoteze mijloacele de a o gândi şi de a-i integra formularea în discursul său teoretic? Şi dacă majoritatea o refuză de fapt, oare creează aceasta un drept teoretic? E ceea ce pare să gândească A. Martinet. După elaborarea unei ipoteze de limbaj pur „dactilologic”, el scrie într-adevăr:

„Trebuie să recunoaştem că paralelismul între această «dactilologie» şi fonologie este complet, atât în privinţă sincronică cât şi diacronică şi că pentru prima se putea utiliza terminologia uzuală a celei de-a doua, în afara cazului în care termenii comportă o referire la substanţa fonică. Este clar că dacă nu *dorim* să excludem din domeniul lingvistic sistemele de tipul celui pe care l-am conceput mai sus, este foarte important să modificăm terminologia tradiţională privitoare la articularea semnificanţilor, în aşa fel încât să eliminăm orice referinţă la substanţa fonică, aşa cum o face Louis Hielmslev atunci când foloseşte «ceneme» şi «cenematique» în loc de «fonem» şi «fonologie». *Vom înţelege totuşi că majoritatea lingviştilor ezită să modifice în întregime edificiul terminologic tradiţional pentru singurul avantaj teoretic de a putea include în domeniul ştiinţei lor sisteme pur ipotetice*. *Pentru a-i face să ia în considerare o asemenea revoluţie*, ar trebui convinşi că, în sistemele lingvistice atestate, nu au niciun

interes să cerceteze substanţa fonică a unităţilor de expresie ca pe un lucru care i-ar interesa în mod direct [pp. 20 – 21, subl. J. D.].

Să subliniem încă o dată faptul că nu ne îndoim de valoarea acestor argumente fonologiste ale căror presupoziţii am încercat să le reliefăm mai sus. Din momentul în care aceste presupoziţii sunt asumate, ar fi absurd să se reintroducă prin confuzie scrierea derivată în câmpul limbajului oral şi în interiorul sistemului acestei derivaţii. Fără a scăpa etnocentrismului, ar fi atunci perturbate toate graniţele în interiorul sferei sale de legitimitate. Deci nu este vorba aici de a reabilita scrierea în sens restrâns, nici de a răsturna ordinea dependenţei atunci când ea e evidentă. Fonologismul nu suferă nicio obiecţie atâta timp cât se păstrează conceptele curente de vorbire şi scriere, care formează ţesătura solidă a argumentaţiei sale. Concepte curente, cotidiene şi, în plus, ceea ce nu e contradictoriu, având o veche istorie, limitate de frontiere puţin vizibile, dar cu atât mai riguroase.

Am vrea mai degrabă să sugerăm că pretinsa derivaţie a scrierii, oricât de reală şi de impunătoare ar fi, nu a fost posibilă decât cu o condiţie: aceea ca limbajul „originar”, „natural” etc. să nu fi existat niciodată, ca el să nu fi fost niciodată intact, neatins de scriere, ca el însuşi să fi fost întotdeauna o scriere. Arhiscriere, a cărei necesitate vrem să o subliniem aici şi al cărui nou concept vrem să-l conturăm; şi pe care continuăm să o numim scriere numai pentru că ea comunică în mod esenţial cu conceptul vulgar de scriere. Acesta nu a putut să se impună istoric decât prin disimularea arhiscrierii, prin dorinţa unei vorbiri care îşi alungă dublul şi „altul” său şi care acţionează pentru a-şi reduce diferenţa. Dacă persistăm în a numi scriere această diferenţă, este pentru că, în acţiunea de

reprimare istorică, scrierea era prin situaţia sa destinată să semnifice aspectul cel mai redutabil al diferenţei. Ea era ceea ce ameninţa, din imediata-i apropiere, dorinţa vorbirii vii, ceea ce o *ataca* din interioritate şi de la începutul său. Iar diferenţa, ne vom da seama încetul cu încetul, nu poate fi concepută fără *urmă* [trace][54].

Această arhiscriere, deşi acest concept este cerut de tema „arbitrarului semnului" şi de diferenţă, nu poate, nu va putea fi niciodată recunoscută ca *obiect* al unei *ştiinţe*. Ea este tocmai acel lucru care nu se poate lăsa redus la forma *prezenţei*. Or, aceasta guvernează orice obiectivitate a obiectului şi orice relaţie de cunoaştere. Iată de ce, ceea ce noi am fi tentaţi să considerăm în continuarea *Cursului* ca un „progres" care zdruncină în schimb poziţiile necritice din *Capitolul* 17I, nu prilejuieşte niciodată apariţia unui nou concept „ştiinţific" al scrierii.

Putem oare spune acelaşi lucru despre algebrismul lui Hielmslev, care a beneficiat fără îndoială de consecinţele cele mai riguroase ale acestui progres?

Les principes de grammaire générale (1928) (*Principii de gramatică generală*) disociau în doctrina *Cursului* principiul fonologie şi principiul diferenţei. Ele degajau un concept de *formă* care permitea să se facă distincţia între diferenţa formală şi diferenţa fonică, şi aceasta chiar în interiorul limbii „vorbite" (p. 117). Gramatica este independentă de semantică şi de fonologie (p. 118).

Această independenţă este principiul însuşi al glosematicii ca ştiinţă formală a limbii. Formalitatea sa presupune că „nu există nicio conexiune necesară între sunete şi limbaj".[55] Această formalitate este ea însăşi

54 A se vedea Nota explicativă.

55 On the Principles of Phonematics, 1935, Proceedings of the Second International Congress of Phonetic Sciences, p. 51.

condiţia unei analize pur funcţionale. Ideea de funcţie lingvistică şi de unitate pur lingvistică – glosemul – nu exclude deci numai considerarea substanţei expresiei (substanţă materială), ci şi pe cea a substanţei conţinutului (substanţă imaterială). „Pentru că limba este o formă şi nu o substanţă (F. de Saussure), glósemele sunt prin definiţie independente de substanţa imaterială (semantică, psihologică şi logică) şi materială (fonică, grafică etc.).”[56] Studiul funcţionării limbii, al *jocului* său, presupune că sunt puse între paranteze substanţa *sensului* şi, printre alte substanţe posibile, cea a *sunetului*. Unitatea sunetului şi a sensului este aici, aşa cum propuneam mai sus, închiderea liniştitoare a jocului. Hielsmlev îşi situează conceptul de *schemă* sau *joc* al limbii în descendenţa lui Saussure, a formalismului său şi a teoriei sale a valorii. Deşi preferă să compare valoarea lingvistică cu „valoarea de schimb din ştiinţele economice” mai degrabă decât cu „valoarea pur logico-matematică”, el fixează o limită acestei analogii:

„O valoare economică este prin definiţie o valoare cu dublu aspect: nu numai că joacă rolul de constantă în raport cu unităţile concrete ale banului, ci joacă ea însăşi rolul variabilelor în raport cu o cantitate fixată a mărfii care îi serveşte drept etalon. Dimpotrivă, în lingvistică nu există nimic care să corespundă etalonului. Iată de ce, pentru F. de Saussure, imaginea cea mai fidelă a unei gramatici rămâne jocul de şah şi nu faptul economic. Schema limbii este în ultimă analiză *un joc* şi nimic mai mult.”[57]

În *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943) (*Prolegomene la o teorie a limbajului*), utilizând opoziţia

---

562) L. Hjelmslev $i H. J. Uldall, Etudes de linguistique structurale organisées au sein du Cercle linguistique de Copenhague (Bulletin 11, 35, p. 13 $i urrn.)

57 Langue et parole (1943), în Essais linguistiques, p. 77.

expresielconţinut, pe care o substituie diferenţei *semnificant*! *semnificat* şi în cadrul căreia fiecare termen poate fi considerat din unghiul *formei* sau al *substanţei*, Hielmslev critică ideea unui limbaj legat *în mod natural* de substanţa expresiei fonice. În mod eronat până aici „s-a presupus că substanţa expresiei unui limbaj vorbit ar trebui redusă exclusiv la «sunete»".

„Astfel, aşa cum au atras atenţia E. şi K. Zwirner, nu s-a ţinut seama de faptul că discursul este însoţit, că unele componente ale discursului pot fi înlocuite prin gest şi că, în realitate, aşa cum afirmă E. şi K. Zwirner, nu numai pretinsele organe ale vorbirii (gât, gură, nas) participă la activitatea limbajului «natural», ci aproape întreg ansamblul muşchilor striaţi. În plus, substanţa obişnuită a gesturilor-şi-sunetelor poate fi înlocuită prin orice altă substanţă dobândită în alte circumstanţe exterioare. Astfel, aceeaşi formă lingvistică poate fi manifestată şi în scriere, aşa cum se întâmplă în notarea fonetică sau fonematică şi în ortografiile aşa-zise fonetice, cum este, de exemplu, daneza. Iată o substanţă «grafică» care se adresează exclusiv ochiului şi care nu cere să fie transpusă în «substanţă» fonetică pentru a fi percepută sau înţeleasă. Şi această «substanţă» grafică poate fi, tocmai din punctul de vedere al substanţei, de diferite feluri."[58]

Refuzând să presupună o „derivare" a substanţelor

---

58 Omkring sprogteoriens grundlaeggelse, pp. 91—93 (tr. engl. : Prolegomena to a theory of language, pp. 103—104), cf. de asemeni La stratification du langage (1954) în Essais linguistiques (Travaux du Cercle linguistique de Copenhague, XII, 1959). Proiectul şi terminologia unei grafematici, ştiinţă a substanţei expresiei grafice sînt precizate aici (p. 41). Complexitatea algebrei propuse are ca scop să remedieze faptul că, din punctul de vedere al distincţiei dintre formă şi substanţă, „terminologia saussuriană poate crea confuzii“ (p. 48). Hjalmslev demonstrează aici cum „una şi aceeaşi formă a expresiei poate fi manifestată prin substanţe diverse : fonică, grafică, semnale cu steguleţe etc.“ (p. 49).

pornind de la substanţa expresiei fonice, Hielmslev trimite această problemă în afara câmpului analizei structurale şi propriu-zis lingvistice:

„Şi, în afară de aceasta, nu se ştie niciodată cu toată certitudinea ce este derivat şi ce nu este; nu trebuie să uităm că descoperirea scrierii alfabetice se pierde în preistorie (B. Russell are perfectă dreptate atunci când ne atrage atenţia asupra faptului că nu avem niciun mijloc de a decide dacă cea mai veche formă a expresiei umane este scrierea sau vorbirea), astfel încât afirmaţia conform căreia ea se bazează pe o analiză fonetică nu constituie decât una din ipotezele diacronice; ea ar fi putut la fel de bine să se întemeieze pe o analiză formală a structurii lingvistice. Dar în orice caz, după cum recunoaşte lingvistica modernă, consideraţiile diacronice nu sunt pertinente pentru descrierea sincronică" (pp. 104 – 105).

Faptul că această critică glosematică este operată în acelaşi timp datorită şi împotriva lui Saussure, că, aşa cum o sugeram mai sus, spaţiul propriu al unei gramatologii este în acelaşi timp deschis. şi închis de *Cursul de lingvistică generală*, este formulat de H.J. Uldall în mod remarcabil. Pentru a arăta că Saussure nu a dezvoltat „toate consecinţele teoretice ale descoperirii sale", el scrie:

„Acest lucru este cu atât mai curios atunci când avem în vedere faptul că au fost evidenţiate, chiar cu mii de ani înaintea lui Saussure, consecinţele practice ale acestei descoperiri, căci numai graţie conceptului de diferenţă între formă şi substanţă putem explica posibilitatea, pentru limbaj şi scriere, de a exista în acelaşi timp ca expresii ale unuia şi aceluiaşi limbaj. Dacă una din aceste două substanţe, fluxul de aer sau fluxul de cerneală (the stream of ar or the stream of ink), ar fi o parte integrantă a limbajului însuşi, n-ar fi posibil

să se treacă de la una la alta fără a schimba limbajul."[59]

Fără îndoială, Şcoala de la Copenhaga oferă astfel un câmp de cercetare: atenţia devine disponibilă nu numai pentru puritatea unei forme eliberate de orice legătură „naturală" cu o substanţă, dar şi pentru tot ceea ce, în stratificarea limbajului, depinde de substanţa expresiei grafice. Se întrevede astfel posibilitatea unei descrieri originale şi riguros delimitate. Hielmslev recunoaşte că o „analiză a scrierii care nu ţine seamă de sunet nu a fost încă întreprinsă" (p. 105). Regretând, de asemeni, faptul că „substanţa cernelii nu s-a bucurat din partea lingviştilor de atenţia pe care au acordat-o substanţei aerului", H.J. Uldall delimitează această problematică şi subliniază independenţa reciprocă a substanţelor expresiei. El o ilustrează în particular prin faptul că, în ortografie, niciun grafem nu corespunde accentelor pronunţării (asta era pentru Rousseau mizeria şi primejdia scrierii) şi că, reciproc, în pronunţare, niciun fenomen nu corespunde unei spaţieri (spacing) între cuvintele scrise (pp. 13 – 14).

Recunoscând specificitatea *scrierii*, glosematica nu-şi oferea numai mijloacele de descriere a elementului *grafic*. Ea desemna accesul la elementul *literar*, la ceea ce în literatură trece drept un text în mod ireductibil grafic, legând *jocul formei* de o substanţă determinată a expresiei. Dacă există în literatură ceva care nu se lasă

59 Speech and writing, 1938, în Acta linguistica, IV, 1944, p. 11 şi urm. Uldall trimite acolo şi la un studiu al Dr. Joseph Vachék, Zum Problem der geschriebenen Sprache (Travaux du Cercle linguistique de Prague, VIII, 1939), pentru a indica „diferenţa între punctele de vedere fonologie şi glosematic". Cf. de asemeni Eli Fischer-jorgensen, „Remarques sur les principes de l'analyse phonémique", în Recherches Structurales, 1949 (Travaux du Cercle linguistique de Prague, vol. V. p. 231 şi urm.) : B. Siertsema, A study of glossematics, 1955 (şi mai ales cap. VI) şi Hennings Spang-Hanssen, Glossematics, în Trend s in European and American linguistics. 1930—1960, 1963, p. 147 şi urm.

redus la voce, la epos sau la poezie, acest lucru poate fi depistat doar cu condiţia de a izola riguros legătura *jocului formei* şi a substanţei expresiei grafice. (Se va recunoaşte în acelaşi timp că „pura literatură” astfel respectată în ceea ce ea are ireductibil riscă şi să limiteze jocul, să-l fixeze. Dorinţa de a fixa jocul este, de altfel, de nestăpânit.) Acest interes pentru literatură s-a manifestat efectiv la Şcoala de la Copenhaga. El aboleşte astfel neîncrederea rousseau-istă şi saussuriană cu privire la artele literare. El radicalizează efortul formaliştilor ruşi, în special al O. PO. IAZ-ului, care priviiegiau poate, prin atenţia pe care o acordau fiinţei-literare a literaturii, instanţa fonologică şi modelele literare pe care ea le domina. Mai cu seamă poezia. Ceea ce scapă acestei instanţe în istoria literaturii şi în structura unui text literar în general merită deci un tip de descriere ale cărei norme şi condiţii de posibilitate glosematica le-a degajat poate mai bine. Ea s-a pregătit poate mai bine să studieze astfel stratul pur grafic în structura textului literar şi în istoria devenirii-literare a literalităţii, cu precădere în „modernitatea” sa.

Fără îndoială, un nou domeniu este astfel deschis unor cercetări inedite şi fecunde. Şi totuşi, nu acest paralelism sau această paritate regăsită a substanţelor expresiei ne interesează aici în primul rând. S-a văzut clar că, dacă substanţa fonică şi-ar pierde privilegiul, aceasta n-ar fi în avantajul substanţei grafice care se pretează la aceleaşi substituiri. Prin ceea ce ea poate avea eliberator şi de neînlăturat, glosematica operează şi aici cu un concept curent al scrierii. Oricât de originală şi de ireductibilă ar fi ea, „forma expresiei” corelată cu „substanţa expresiei” *grafice* rămâne puternic determinată. Ea este foarte dependentă şi foarte derivată în raport cu arhiscrierea de care ne ocupăm. Ea ar funcţiona nu numai în forma şi substanţa expresiei

grafice, dar şi în cele ale expresiei non-grafice. Ea ar constitui nu numai schema care uneşte forma cu orice substanţă, grafică sau de alt tip, ci mişcarea *sign-function* care leagă un con ţinut de o expresie, fie ea grafică sau nu. Această temă nu putea să-şi găsească vreun loc în sistematica lui Hielmslev.

Arhiscrierea, mişcare a acestei „differance”*, arhisinteză ireductibilă, permiţând în acelaşi timp, într-una şi aceeaşi posibilitate, temporalizarea, raportul cu „altul” şi limbajul, nu poate, fiind condiţie a oricărui sistem lingvistic, să se situeze ca un obiect în câmpul său. (Ceea ce nu înseamnă că ea are un loc real *altundeva*, o *altă poziţie* care-i poate fi atrâbuită.) Conceptul său nu ar putea cu nimic îmbogăţi descrierea ştiinţifică, pozitivă şi „imanentă” (în sensul pe care Hielmslev îl dă acestui cuvânt) a sistemului însuşi. De aceea, fondatorul glosematicii i-ar fi contestat fără îndoială necesitatea, după cum respinge, în bloc şi legitim, toate teoriile extralingvistice care nu pornesc de la imanenţa ireductibilă a sistemului lingvistic. El ar fi văzut, în această noţiune, unul din acele apeluri la experienţă de care o teorie trebuie să se dispenseze. El nu ar fi înţeles de ce numele de scriere îi rămâne acestui X care devine atât de diferit de ceea ce s-a chemat întotdeauna „scriere”.

Am început deja să justificăm acest cuvânt şi mai întâi, necesitatea comunicării între conceptul de arhiscriere şi conceptul vulgar de scriere supus de el deconstruirii. Vom continua s-o facem şi de acum încolo. În ce priveşte conceptul de experienţă, el este aici foarte incomod. Ca şi toate noţiunile de care ne vom servi, el aparţine istoriei metafizicii şi nu-l putem utiliza decât anulat. „*Experienţă*” a desemnat întotdeauna raportul cu o prezenţă, fie că acest raport are sau nu forma conştiinţei. Va trebui totuşi, conform acestui fel de

contorsiune şi de tensiune la care trebuie să se supună aici discursul, să epuizăm resursele conceptului de experienţă înainte şi cu scopul de a-l atinge, prin deconstruire, în ultimul său strat. Aceasta e singura soluţie pentru a evita în acelaşi timp „empirismul” şi criticile „naive” ale experienţei. Astfel, de exemplu, experienţa a cărei „teorie – spune Hielmslev, trebuie să fie independentă”, nu este totalitatea experienţei. Ea corespunde întotdeauna unui anume tip de experienţă factuală sau regională (istorică, psihologică, fiziologică, sociologică etc.), care face loc unei ştiinţe ea însăşi regională şi, în această calitate, strict exterioară lingvisticii. Nimic din toate acestea nu se întâmplă în cazul experienţei ca arhiscriere. Punerea între paranteze a regiunilor experienţei sau a totalităţii experienţei naturale trebuie să descopere un câmp de experienţă transcendentală. Aceasta nu este accesibilă decât în măsura în care, după ce a fost degajată specificitatea sistemului lingvistic şi scoase în afară toate ştiinţele extrinsece şi speculaţiile metafizice, aşa cum face Hielmslev, se pune întrebarea cu privire la originea transcendentală a sistemului însuşi, ca sistem al obiectelor unei ştiinţe şi, corelativ, a – sistemului teoretic care îl studiază: în cazul nostru, a sistemului obiectiv şi „deductiv” care se vrea a fi glosematica. Fără aceasta, progresul decisiv al „sistemului imanent al obiectelor sale”, realizat printr-un formalism care respectă originalitatea obiectului său, este pândit de obiectivismul scientist, adică de o altă metafizică, neobservată şi nemărturisită. E ceea ce apare adesea în activitatea Şcolii de la Copenhaga. Tocmai pentru a evita revenirea la acest obiectivism naiv, ne vom referi aici la o transcendentalitate pe care o vom analiza în altă parte. Există, credem, un „dincoace” şi un „dincolo” de critica transcendentală. A face în aşa fel încât acel „dincolo” să

nu treacă în acest „dincoace”, înseamnă a recunoaşte în contorsiune necesitatea unui *parcurs*. Acest parcurs trebuie să lase în text o dâră. Fără această dâră, abandonat simplului conţinut al concluziilor sale, textul ultratranscendental va semăna întotdeauna până la confuzie cu textul precritic. Trebuie să formulăm şi să concepem astăzi legea acestei asemănări. Ceea ce numim aici anularea conceptelor va marca, de acum înainte, spaţiile meditaţiei viitoare. De exemplu, valoarea de arhitranscendental trebuie să-şi probeze necesitatea înainte de a se lăsa anulată ea însăşi. Conceptul de arhiurmă trebuie să justifice şi această necesitate şi această anulare. El este într-adevăr contradictoriu şi de neconceput în logica identităţii. Urma nu este numai dispariţia originii, ea înseamnă aici – în discursul pe care-l ţinem şi conform parcursului pe care-l urmăm – că originea nici nu a dispărut, că ea nu a fost niciodată constituită decât ca răspuns printr-o non-origine, urma, care devine astfel originea originii. Din acest moment, pentru a extrage conceptul de urmă din 9 chema clasică ar deriva-o dintr-o prezenţă sau dintr-o non-urmă originară şi ar face apoi din ea o marcă empirică, trebuie să vorbim despre urmă originară sau despre arhiurmă. Şi totuşi, ştim că acest concept îşi distruge numele şi că, dacă totul începe prin urmă, nu există mai ales urmă originară.[60] Atunci trebuie să *situăm*, ca un simplu *moment al discursului*, reducţia fenomenologică şi referinţa de tip husserlian la o experienţă transcendentală. În măsura în care conceptul de experienţă în general – şi de experienţă transcendentală, la Husserl, în particular – rămâne dominat de tema

60 In ce priveşte această critică a conceptului de origine în general (empirică şi/sau transcendentală), am încercat în altă parte să schiţăm schema unei argumentaţii (Introduction à L'origine de la géométrie de Husserl, 1962, p. 60).

prezenţei, el participă la mişcarea de reducţie a urmei. Prezentul Viu (lebendige Gegenwart) este forma universală şi absolută a experienţei transcendentale la care ne trimite Husserl. În descrierile mişcării temporalizării ne pare că tot ceea ce nu tulbură simplitatea şi dominaţia acestei forme semnalează apartenenţa fenomenologiei transcendentale la metafizică. Dar aceasta trebuie să colaboreze cu forţele de ruptură. În temporalizarea originară şi mişcarea raportului cu altul, aşa cum Husserl le descrie efectiv, non-prezentarea sau de-prezentarea este la fel de „originară" ca şi reprezentarea. *Iată de ce o concepere a urmei nu poate nici să se rupă de o fenomenologie transcendentală, nici să se reducă la ea*. Aici, ca şi în altă parte, a pune problema în termenii unei alegeri, a obliga sau a se crede mai întâi obligat la un răspuns printr-un *da* sau un *nu*, a concepe apartenenţa ca o supunere sau nonapartenenţa ca o libertate înseamnă a confunda valori, căi şi stiluri foarte diferite. În deconstruirea acelui „arhi" nu are loc nicio alegere.

Admitem deci necesitatea de a trece prin conceptul de arhiurmă. Dar cum ne orientează această necesitate încă din interioritatea sistemului lingvistic? Prin ce ne interzice drumul care duce de la Saussure la Hielmslev să ocolim urma originară?

Prin aceea că trecerea sa prin *formă* este o trecere prin *amprentă*. Şi sensul conceptului de „differance" în general ne-ar fi mai accesibil dacă unitatea acestei duble treceri ne-ar apărea mai clar.

În ambele cazuri, trebuie plecat de la posibilitatea neutralizării substanţei fonice.

Pe de o parte, elementul fonic, termenul, plenitudinea pe care o numim sensibilă, nu ar mai apărea astfel fără diferenţa sau opoziţia ce le dau *formă*. Aceasta e dimensiunea cea mai clară a apelului la

diferenţă, ca reducţie a substanţei fonice. Or, aici, „apariţia” [l’apparaître] şi funcţionarea diferenţei presupun o sinteză originară, pe care nu o precede nicio simplicitate absolută. Aceasta ar fi deci urma originară. Fără o fixare în unitatea minimală a experienţei temporale, fără o urmă reţinând-o pe alta, precum „altul” în „acelaşi”, nicio diferenţă nu ar acţiona şi niciun sens nu ar apare. Deci aici nu este vorba de o diferenţă constituită ci, înaintea oricărei determinări de conţinut, de mişcarea *pură* care produce diferenţa. *Urma* (*pură*) *este „differance”*. Ea nu depinde de nicio plenitudine sensibilă, audibilă sau vizibilă, fonică sau grafică. Ea este dimpotrivă, condiţia acesteia. Deşi ea *nu există*, deşi ea nu este niciodată o *fiinţare-prezentă* în afara oricărei plenitudini, posibilitatea sa este anterioară de drept a tot ceea ce se cheamă semn (semnificat/semnificant, conţinut/expresie etc.), concept sau operaţie, motrice sau sensibilă. Această „differance” este în egală măsură sensibilă şi inteligibilă şi permite articularea semnelor între ele în interiorul unei aceleiaşi categorii abstracte – a unui text fonic sau grafic, de exemplu – sau între două categorii ale expresiei. Ea permite articularea vorbirii şi a scrierii – în sensul curent – după cum ea întemeiază opoziţia metafizică între sensibil şi inteligibil, apoi între semnificant şi semnificat, expresie şi conţinut etc. Dacă limba nu ar fi deja, în acest sens, o scriere, nicio „notaţie” derivată nu ar fi posibilă; şi problema clasică a raporturilor dintre vorbire şi scriere nu ar putea să apară. Bineînţeles, *ştiinţele* pozitive ale semnificării nu pot să descrie decât *actul* şi *faptul* acelei „differance”, diferenţele determinate şi prezenţele determinate pe care le generează. Nu poate să existe o ştiinţă a acestei „differance” înseşi în acţiune, după cum nu poate să existe una a originii prezenţei înseşi, adică a unei oarecare non-origini.

„La differance” este deci formarea formei. Dar ea este, pe de *altă parte* fiinţa-imprimată a amprentei. Se ştie că Saussure distinge între „imaginea acustică” şi sunetul obiectiv (p. 98). El îşi permite astfel să „reducă”, în sensul fenomenologic al cuvântului, ştiinţele acusticii şi ale fiziologiei în momentul în care instituie ştiinţa limbajului. Imaginea acustică este structura „apariţiei” sunetului [l'apparaître du son] care nu e nimic altceva decât sunetul ca „ceea ce apare” [apparaissant]. Imaginea acustică este cea pe care el o numeşte *semnificant*, rezervând numele de *semnificat* nu lucrului, bineînţeles (el e redus prin actul şi idealitatea însăşi a limbajului), ci „conceptului”, noţiune fără îndoială nefericită aici: să spunem, idealităţii sensului. „Noi propunem să se păstreze cuvântul *semn* pentru a denumi totalul, şi să se înlocuiască *concept* şi *imagine acustică*, prin *semnificat* şi, respectiv, *semnificant*”. Imaginea acustică e *auzitul* [l'entendu]: nu *sunetul auzit* ci fiinţa-auzită a sunetului. Fiinţaauzită este structural fenomenală şi aparţine unei categorii radical eterogene faţă de cea a sunetului real în lume. Această eterogenitate subtilă, dar absolut decisivă, nu poate fi decupată decât printr-o reducţie fenomenologică, indispensabilă deci oricărei analize a fiinţei-auzite, fie ea inspirată de preocupări lingvistice, psihanalitice sau de alt gen.

Or, „imaginea acustică”, „apariţia” structurată a sunetului, „materia sensibilă” *trăită* şi *informată* de acea „differance”, ceea ce Husserl ar numi structura hyle/morphe, distinctă de orice realitate mundană, este numită de Saussure „imagine psihică”. „Aceasta din urmă [imaginea acustică] nu este sunetul material, lucru pur fizic, ci amprenta psihică a acestui sunet, reprezentarea pe care ne-o dă mărturia simţurilor noastre; ea este senzorială, şi dacă ni se întâmplă să o

numim „materială” e doar în acest sens şi în opoziţie cu celălalt termen al asociaţiei, conceptul, în general mai abstract” (p. 98). Deşi cuvântul „psihic” poate nu este potrivit, exceptând cazul în care am lua o precauţie fenomenologică în ceea ce îl priveşte, originalitatea unei anume zone este bine marcată.

Înainte de a face câteva precizări, să notăm că aici nu e vorba în mod necesar de ceea ce Jakobson şi alţi lingvişti au putut critica sub titlul de „punct de vedere mentalist”:

„Potrivit celei mai vechi dintre aceste concepţii, care datează încă de la Baudouin de Courtenay, dar este încă viabilă, fonemul este un sunet imaginat sau intenţional, care se opune sunetului efectiv emis, ca un fenomen „psihofonetic” faptului „fizio-fonetic”. Este echivalentul psihic al unui sunet interiorizat.”[61]

---

61 Op. cit. p. 111. Hjelmslev formulează aceleaşi rezerve: „în mod

ciudat, lingvistica, evitînd multă vreme orice nuanţă de «psihologism»,

pare aici să se fi întors, chiar dacă numai intr-o oarecare măsură şi păs- trînd proporţiile, la «imaginea acustică», a lui F. de Saussure şi, de asemenea, la «concept» cu condiţia ca acest cuvînt să fie interpretat în
strictă conformitate cu doctrina pe care am expus-o mai sus; pe scurt, să se recunoască, deşi cu unele rezerve, că ambele feţe ale semnului lingvistic ne situează în prezenţa unui «fenomen în întregime psihic» (Clg. p. 28). Dar aceasta este mai curînd o coincidenţă parţială a nomenclaturilor decît o analogie reală. Termenii introduşi de F. de Saussure şi interpretările date în Curs au fost abandonaţi pentru că pot da naştere la echivoc, şi este cazul să nu mai repetăm aceleaşi erori. Dealtfel, în ce ne priveşte, ezităm să afirmăm în ce măsură cercetările pe care le-am preconizat aici pot fi considerate ca fiind de ordin psihologic : motivul este că psihologia pare a fi o disciplină a cărei definiţie lasă mult de dorit“. („La stratification du langage“, 1954, în Essais linguistiques, p. 56). în Latigue et parole (1943), Hjeimslev, punînd aceeaşi problemă, evoca deja aceste „numeroase nuanţe pe care maestrul din Geneva le-a putut cunoaşte pe deplin, dar asupra cărora nu a crezut de cuviinţă

Deşi noţiunea de „imagine psihică” astfel definită (adică urmând o psihologie prefenomenologică a imaginării) este de inspiraţie mentalistă, ea ar putea fi apărată împotriva criticii lui Jakobson, cu condiţia să precizăm: 1° că ea poate fi conservată fără a fi necesar să se afirme că „limbajul interior se reduce la trăsături distinctive, excluzând trăsăturile configurative sau redundante”; 2° că nu se reţine calificativul de *psihică* dacă acesta denumeşte în exclusivitate o *altă realitate naturală*, *internă* şi *nu externă*. Aici, corectivul husserlian este indispensabil, transformând până şi premisele discuţiei. Componentă reală (*reel* şi nu *real*) a trăitului, structura *hylejmorphe* nu este o realitate (*Realität*). În ce priveşte obiectul intenţional, de exemplu conţinutul imaginii, el nu aparţine realmente (*reell*) nici lumii, nici trăitului: componentă non-reală a trăitului. Imaginea psihică despre care vorbeşte Saussure nu trebuie să fie o realitate internă care copiază o realitate externă. Husserl, care critică în *Idées I* conceptul „portretului”, arată şi în *Krisis* (p. 63 şi urm.) modul în care fenomenologia trebuie să depăşească opoziţia naturalistă, care alimentează psihologia şi ştiinţele omului, între „experienţa internă” şi „experienţa externă”. Este deci necesar să se salveze distincţia între sunetul ca „ceea ce apare” şi „apariţia” sunetului, pentru a evita cea mai gravă şi cea mai curentă dintre confuzii; şi, în principiu, este posibil acest lucru fără „a voi să se depăşească antinomia între invarianţă şi variabilitate, atribuind-o pe prima experienţei interne şi pe a doua experienţei externe” (Jakobson, op. cit., p. 112). Diferenţa între invarianţă şi variabilitate nu separă cele două domenii între ele, ci le divide pe fiecare în ele însele. Aceasta indică în suficientă măsură că esenţa

să insiste ; motivele care au putut determina această atitudine nu ne sînt, bineînţeles, cunoscute“ (76).

phorce-ului nu s-ar putea citi direct şi mai întâi în textul unei ştiinţe moderne, al unei psihofizio-fonetici.

Aceste precauţii fiind luate, trebuie să recunoaştem că diferenţele apar între elemente sau mai degrabă le produc, le fac să apară ca atare şi constituie *texte*, lanţuri şi sisteme de urme, în zona specifică a acestei amprente şi a acestei urme, în temporalizarea unui *trăit* care nu este nici *în* lume, nici într-o „altă lume”, care nu este mai mult sonor decât vizibil, mai mult *în* timp decât *în* spaţiu. Lanţurile şi sistemele respective nu pot să se contureze decât în ţesătura acestei urme sau amprente. Diferenţa imensă între „ceea ce apare” şi „apariţie” (între „lume” şi „trăit”) este condiţia tuturor celorlalte diferenţe şi urme. *Ea este deja o urmă*. De aceea acest ultim concept este absolut şi de drept „anterior” oricărei problematici *fiziologice* asupra naturii engramei, sau *metafizice* asupra sensului prezenţei absolute a cărei urmă se oferă astfel descifrării. *Urma este într-adevăr originea absolută a sensului în general*. *Ceea ce înseamnă de fapt, încă o dată, că nu există origine absolută a sensului în general*. *Urma este „la differance”* care deschide „apariţia” şi semnificaţia. Articulând prin suprapunere ceea ce e viu cu ceea ce nu este în general, origine a oricărei repetiţii şi idealităţi, ea nu este mai mult ideală decât reală, inteligibilă decât sensibilă, semnificaţie transparentă decât energie opacă şi *niciun concept al metafizicii nu o poate descrie*. Dar pentru că ea este *a fortiori* anterioară distincţiei între regiunile sensibilităţii, sunetului şi luminii deopotrivă, are oare vreun sens să stabilim o ierarhie „naturală” între amprenta acustică, de exemplu şi amprenta vizuală (grafică)? Imaginea grafică nu este văzută; iar imaginea acustică nu este auzită. Diferenţa între unităţile pline ale vocii rămâne neauzită. Şi invizibilă în corpul inscripţiei, diferenţa.

Frântura *

Presupun că aţi visat cândva să găsiţi un singur cuvânt care să desemneze diferenţa şi articularea. L-am găsit probabil pe cel care trebuie, din întâmplare, în dicţionarul „*Robert*”; dar cu condiţia să explorăm cuvântul său, mai degrabă, să îi indicăm dublul sens. Acest cuvânt este *frântura*: „Parte fărâmată, spartă. Cf. breşă, ruptură, fractură, falie, fantă, fragment.

— Articulare prin balama a doua părţi ale unei piese de tâmplărie, de lăcătuşerie. Încheietura unui oblon. Cf. articulaţie”.

Origine a experienţei spaţiului şi timpului, această scriere a diferenţei, această ţesătură a urmei permite articularea diferenţei dintre spaţiu şi timp, apariţia acesteia ca atare în unitatea unei experienţe (unui „acelaşi” trăit plecând de la un „acelaşi” corp propriu). Această articulare face deci posibilă adaptarea, eventual într-un mod linear, a unui şir grafic („vizual” sau „tactil”, „spaţial”) la un şir vorbit („fonic”, „temporal”). Posibilitatea primă a acestei articulări trebuie să constituie punctul de plecare. Diferenţa este articularea.

Tocmai ceea ce spune Saussure, contrazicând *Capitolul* VI:

„În problema limbajului, chestiunea aparatului vocal este deci secundară. O anumită definire a ceea ce numim *limbaj articulat* ar putea confirma această idee. În latină, *articulus* înseamnă «membru, parte, sub în fr. *brisurt*.

diviziune într-o înşiruire de lucruri»; în materie de limbaj, articularea poate desemna sau subdiviziunea şirului vorbit în silabe, sau subdiviziunea şirului semnificaţiilor în unităţi semnificative... Oprindu-ne la această din urmă definiţie, am putea spune că *nu limbajul vorbit îi este natural omului*, ci facultatea de a constitui o limbă, adică un sistem de semne distincte care corespund unor idei distincte” [p. 26 – subl. J.D.].

Ideea de „amprentă psihică” comunică deci în mod esenţial cu ideea de articulare. Fără diferenţa dintre sensibilul ca „ceea ce apare” şi „apariţia” sa trăită („amprenta psihică”), sinteza temporalizatoare care permite diferenţelor să apară într-un şir de semnificaţii nu s-ar putea realiza. Faptul că „amprenta” este ireductibilă înseamnă şi că vorbirea este originar pasivă, dar pasivă într-un sens pe care orice metaforă intramundană nu poate decât să-l trădeze. Această pasivitate înseamnă şi un raport cu un trecut, cu un „mereu deja prezent” pe care nicio reactivare a originii nu l-ar putea domina pe deplin şi aduce la prezenţă. Această imposibilitate de a reanima absolut evidenţa unei prezenţe originare ne trimite deci la un trecut absolut, faptul care ne-a autorizat să numim *urmă* ceea *ce* nu se lasă rezumat în simplitatea unui prezent. Ni s-ar fi putut obiecta într-adevăr faptul că, în sinteza indestructibilă a temporalizării, pretenţia şi retenţia sunt la fel de necesare. Iar cele două dimensiuni ale lor nu se completează ci se implică una pe alta într-un mod câudat. Ceea ce este anticipat în pretenţie nu separă mai mult prezentul de identitatea sa cu sine decât o face ceea ce este reţinut în urmă. Bineînţeles. Dar privilegiind anticiparea, am fi riscat să înlăturăm ireductibilitatea acelui „mereu deja prezent” şi pasivitatea fundamentală pe care o numim timp. Pe de altă parte, dacă urma trimite la un trecut absolut, înseamnă că ea ne obligă să gândim un trecut pe care nu-l mai putem înţelege în forma prezenţei modificate, ca un prezent-trecut. Or, faptul că trecut a însemnat întotdeauna prezent-trecut, trecutul absolut care se fixează în urmă nu mai merită în mod riguros numele de „trecut”. Alt cuvânt ce trebuie anulat, cu atât mai mult cu cât mişcarea ciudată a urmei anunţă şi reaminteşte deopotrivă: „la differance” amână. Cu aceeaşi precauţie şi datorită aceloraşi anulări putem

spune că pasivitatea sa este şi raportul său cu „viitorul”. Conceptele de *prezent*, de *trecut* şi de *viitor*, tot ceea ce evidenţa clasică presupune în conceptele de timp şi de istorie – conceptul metafizic de timp în general – nu poate descrie în mod adecvat structura urmei. Iar deconstruirea simplităţii prezenţei nu presupune doar conformitatea cu orizonturile prezenţei potenţiale, adică cu o „dialectică” a protenţiei şi a retenţiei pe care am aşeza-o în inima prezentului în loc să o plasam în jurul său. Nu este deci vorba de a complica structura timpului păstrându-i concomitent, omogenitatea şi succesivitatea fundamentală, arătând, de exemplu, că prezentul trecut şi prezentul viitor constituie la origine, divizând-o, forma prezentului viu. O asemenea complicaţie, identică de fapt cu cea pe care a descris-o Husserl, se situează, în ciuda unei îndrăzneţe reducţii fenomenologice, la nivelul evidenţei, al prezenţei unui model linear, obiectiv şi material. Acel *acum* B ar fi, ca atare, constituit prin retenţia lui *acum* A şi pretenţia lui *acum* C: În ciuda jocului care ar apare astfel, având în vedere faptul că fiecare din cei trei *acum* reproduce în el însuşi această structură, acest model al succesivităţii nu ar permite, de exemplu, ca un *acum* X să ia locul unui *acum* A şi ca, printr-un efect de întârziere inadmisibil pentru conştiinţă, o experienţă să fie determinată, în chiar prezentul său, de către un prezent care nu ar fi precedat-o imediat ci i-ar fi uşor „anterior”. Aceasta este problema efectului cu întârziere (nachträglich) despre care vorbeşte Freud. Temporalitatea la care se referă acesta nu poate fi cea care trimite la o fenomenologie a conştiinţei sau a prezenţei şi putem deci, fără îndoială, contesta dreptul de a mai numi timp, acum, prezent anterior, întârziere etc. tot ceea ce punem aici în discuţie.

În cel mai înalt grad de formalitate, această imensă

problemă ar putea fi enunţată astfel: temporalitatea descrisă de o fenomenologie transcendentală, oricât de „dialectică”, în fr. *differer*: „a amâna” şi „a diferi”. A se vedea *Nota* explicaeste oare un teren pe care îl vor modifica doar structuri, să spunem inconştiente, ale temporalităţii? Sau, mai curând, modelul fenomenologic este el însuşi constituit ca o tramă de limbaj, de logică de evidenţă, de securitate fundamentală, pe un lanţ care nu este al său? Şi care – aceasta fiind şi cea mai mare dificultate – nu mai are nimic mundan? Căci nu întâmplător fenomenologia transcendentală a *conştiinţei* interne a timpului, deşi atât de atentă în a pune între paranteze timpul cosmic, trebuie să trăiască, drept conştiinţă şi chiar conştiinţă internă, un timp complice cu timpul lumii. Între conştiinţă, percepţie (internă sau externă şi „lume”, ruptura nu pare a fi posibilă, chiar sub forma subtilă a reducţiei.

Deci vorbirea este în lume, într-un anume sens nemaiauzit, înrădăcinată în această pasivitate pe care metafizica o numeşte sensibilitate în general. Neavând un limbaj nemetaforic pe care să-l opunem aici metaforelor, va trebui să multiplicăm, aşa cum voia Bergson, metaforele antagoniste. „Voinţă sensibilizată” era termenul cu care numea Maine de Biran, însă cu o altă intenţie, cuvântul vocal [parole voyelle]. Faptul că logosul este înainte de toate amprentă şi că această amprentă este resursa scripturală a limbajului, înseamnă, bineînţeles, că logosul nu este o activitate creatoare, elementul continuu şi plin al cuvântului divin etc. Dar nu vom reuşi să ieşim defel în afara metafizicii, dacă nu vom reţine de aici decât un nou motiv al „întoarcerii la finitudine”, al „morţii lui Dumnezeu” etc. Această conceptualitate şi această problematică se cer deconstruite. Ele aparţin onto-teologiei pe care o contestă. „La differance” este şi altceva decât finitudine.

După Saussure, pasivitatea vorbirii exprimă în primul rând raportul său cu limba. Raportul între pasivitate şi diferenţă nu se deosebeşte de raportul între *inconştienţa* fundamentală a limbajului (ca înrădăcinare în limbă) şi *spaţierea* (pauză, spaţiu alb, punctuaţie, interval în general etc.) care constituie originea semnificaţiei. Pentru că „limba este o formă şi nu o substanţă" (p. 169), în mod paradoxal activitatea vorbirii poate şi trebuie să plece întotdeauna de la ea. Dar ea este o formă pentru că „în limbă nu există decât diferenţe" (p. 166). *Spaţierea* (vom remarca faptul că acest cuvânt exprimă articularea spaţiului şi timpului, devenireaspaţiu a timpului şi devenirea-timp a spaţiului) este întotdeauna non-perceputul, non-prezentul şi non-conştientul. *Ca atare*, dacă ne mai putem servi încă de această expresie într-un mod nefenomenologic, căci aici depăşim chiar limita fenomenologiei. Arhiscrierea ca spaţiere nu se poate oferi *ca atare* în experienţa fenomenologică a unei *prezenţe*. Ea marchează *timpul mort* în prezenţa prezentului viu, în forma generală a oricărei prezenţe. Timpul mort este în acţiune. Iată de ce, o dată în plus, şi în ciuda tuturor resurselor discursive pe care trebuie să le împrumute de la aceasta, gândirea urmei nu se va confunda niciodată cu o fenomenologie a scrierii. Ca fenomenologie a semnului în general, o fenomenologie a scrierii este imposibilă. Nicio intuiţie nu se poate realiza în locul în care „«spaţiile albe» îşi asumă într-adevăr importanţa" (*Prefaţă* la *Coup de des*).

Vom înţelege poate mai bine de ce Freud compară mai curând elaborarea visului cu o scriere decât cu un limbaj, cu o scriere hieroglifică decât cu o scriere fonetică.[62] Şi, de asemenea, de ce Saussure spune că

---

62 Am încercat din acest punct de vedere o lectură a lui Freud (Freud, et la scène de l'écriture, în L'écriture et la différence). Ea

limba „nu este o funcţie a subiectului vorbitor” (p. 30). Propoziţii care trebuie înţelese, cu sau fără complicitatea autorilor lor, dincolo de simplele *răsturnări* ale unei metafizici a prezenţei sau a subiectivităţii conştiente. În orice sens înţelegem subiectul, constituindu-l şi dislocându-l în acelaşi timp, scrierea este altceva decât el. Ea nu va putea fi niciodată concepută în limitele categoriei acestuia; oricum am modifica-o, atribuindu-i conştiinţă sau inconştienţă, scrierea va trimite, de-a lungul întregii sale istorii, la substanţialitatea unei prezenţe impasibile la accidente sau la identitatea propriului în prezenţa raportului cu sine. Şi se ştie că această istorie nu s-a apropiat de graniţele metafizicii. Determinarea unui X ca subiect nu este niciodată o operaţie de pură convenţie, nu este niciodată un gest indiferent pentru scriere.

Or, spaţierea ca scriere este devenirea-absentă şi devenirea-inconştientă a subiectului. Prin mişcarea sa în derivă emanciparea semnului constituie în schimb dorinţa prezenţei. Această devenire – sau derivă – nu îl implică pe subiectul care ar alege-o sau s-ar lăsa în mod pasiv antrenat de ea. Ca raport al subiectului cu moartea sa, această devenire este însăşi întemeierea subiectivităţii. La toate nivelurile de organizare a vieţii, adică a *economiei morţii*. Orice grafem este de esenţă testamentară.[63] Iar absenţa originară a subiectului

pune în evidenţă legătura dintre conceptul de urmă şi structura acelei „în- lîrzieri“ despre care vorbeam mai sus.

63 Multe sisteme mitologice dezvoltă această temă. Printre atîtea exemple, Thot, zeul egiptean al scrierii, evocat în Pbaidros, inventatorul tehnicii viclene, analogul lui Hermes, exercita şi funcţii esenţiale în ritul funerar. Uneori, el era cel ce trecea morţii dincolo. Ţinea socotelile înaintea judecăţii de apoi. Ocupa, de asemenea, funcţia de secretar supleant care uzurpa poziţia principală : a regelui, a tatălui, a soarelui, a ochiului lor. De exemplu : „De regulă, ochiul lui Horus a devenit ochiul lunar. Luna, ca şi tot ce are legătură cu lumea astrală, i-a preocupat mult pe egipteni. După o

scrierii este şi absenţa lucrului sau a referentului.

În orizontalitatea spaţierii, aceasta nefiind o altă dimensiune decât aceea despre care am vorbit până acum şi care nu se opune aşa cum suprafaţa se opune profunzimii, este inutil să mai spunem că spaţierea întrerupe, cade şi produce căderea în inconştient: inconştient care nu reprezintă nimic fără această cadenţă şi înaintea acestei cezuri. Semnificaţia nu se formează astfel decât în spaţiul acestei „differance” ai discontinuităţii şi discreţiei, devierii şi rezervei a ceea ce nu apare. Această frântură a limbajului ca scriere, această discontinuitate s-a lovit la un moment dat în lingvistică de o preţioasă prejudecată *continuistă*. Renunţând la aceasta, fonologia trebuie să renunţe şi la orice distincţie radicală între vorbire şi scriere, să

---

legendă, luna ar fi fost creată de zeul-soare pentru a-1 înlocui în timpul nopţii : Thot a fost desemnat de Ra pentru a exercita această înaltă funcţie de înlocuire. Un alt mit încerca să explice vicisitudinile lunii printr-o luptă periodică ai cărei protagonişti erau Horus şi Seth ! In timpul luptei, Seth i-a scos lui Horus un ochi, dar învins în final, a fost silit să i-1 înapoieze ; după alte versiuni, ochiul s-ar fi întors singur, sau ar fi fost readus de Thot. Oricare ar fi situaţia, Horus îşi regăseşte cu bucurie ochiul şi după ce îl purifică, îl pune la loc. Egiptenii au numit acest ochi oud- jat „cel care este sănătos“. Dealtfel, rolul ochiului oudjat a fost considerabil în religia funerară, în legenda osiriană şi în ceremonia ofrandei. Această legendă... a avut mai tîrziu o replică solară : se spune că stăpînul universal, la originea lumii, s-a trezit, din motive necunoscute, fără ochi. Atunci i-a însărcinat pe Shu şi Tefnut să i-1 aducă înapoi. Absenţa celor doi mesageri a fost atît de îndelungată încît Ra. a fost obligat să-l înlocuiască pe infidel. Readus într-un tîrziu de Shu şi Tefnut, ochiul s-a supărat foarte tare (a), văzînd că locul său a fost ocupat. Pentru a-1 linişti, Ra l-a transformat în şarpe-uraeus şi l-a aşezat pe frunte ca simbol al puterii sale ; în afară de asta, l-a însărcinat cu apărarea împotriva duşmanilor.“ (a) Ochiul vărsă lacrimi (remyt), din care s-au născut oamenii (remet) ; originea mitică a oamenilor se bazează, aşa cum se poate vedea, pe un simplu joc de cuvinte (Jacques Vandier, La religion égyptienne, PUF, p. 39—40). Vom apropia acest mit al înlocuirii de istoria ochiului la Rousseau (cf. mai jos, p. 212).

renunţe astfel nu la sine, la fonologie, ci la fonologism. Ne interesează foarte mult ce recunoaşte Jakobson în această privinţă:

„Fluxul limbajului vorbit, continuu din punct de vedere fizic, a confruntat la origine teoria comunicării cu o situaţie «mult mai complicată» (Shannon şi Weaver) decât era cazul pentru ansamblul finit de elemente discrete ale limbajului scris. Analiza lingvistică a reuşit totuşi să descompună discursul oral într-o serie finită de informaţii elementare. Aceste unităţi discrete, ultime „numite «trăsături distinctive» sunt grupate în «fascicole» simultane, numite *foneme* care, la rândul lor, se înlănţuie pentru a forma secvenţe. Astfel, deci, în limbaj, forma are o structură evident granulară şi este susceptibilă de o descriere cuantică. 32

Frântură marchează imposibilitatea unui semn, a unităţii unui semnificam şi a unui semnificat, de a se produce în plenitudinea unui prezent şi a unei prezenţe absolute. De aceea nu există vorbire „plină", fie că vrem să o restaurăm prin sau împotriva psihanalizei. Înainte de a ne gândi să reducem sau să restaurăm sensul vorbirii pline care se pretinde a fi adevărul, trebuie să punem problema sensului şi a originii sale în diferenţă. iveesta este spaţiul unei problematici a *urmei*.

De ce a *urmei*? Ce ne-a condus la alegerea acestui cuvânt? E o întrebare la care am început să răspundem. Dar atât întrebarea cât şi răspunsul nostru sunt de aşa natură încât domeniilor lor trebuie deplasate fără încetare. Dacă cuvintele şi conceptele nu au sens decât în înlănţuiri de diferenţe, limbajul şi alegerea termenilor nu pot fi justificate decât în interiorul unei topici şi al unei strategii istorice. Justificarea nu poate fi deci niciodată absolută şi definitivă. Ea corespunde unei situaţii a forţelor şi traduce un calcul istoric. Astfel, pe lângă cele deja definite, un număr de date aparţinând

discursului epocii ne-au impus progresiv această alegere. Cuvântul *urmă* trebuie să facă prin el însuşi referinţă la un anume număr de discursuri contemporane de forţa cărora se cuvine să ţinem seama, fără a le accepta însă în totalitate. Dar cuvântul *urmă* stabileşte cu acestea comunicarea ce ne pare a fi cea mai sigură şi ne permite să facem un bilanţ al analizelor care şi-au demonstrat, în cazul acestora, eficacitatea. Astfel, apropiem conceptul de urmă de cel care polarizează ultimele scrieri ale lui E. Levinas şi critica sa asupra ontologiei[64]: raport cu ileitatea şi alteritatea unui trecut care nu a fost şi nu poate fi niciodată trăit în forma, originară sau modificată, a prezenţei. Acordată aici, şi nu în gândirea lui Levinas, cu o intenţie heideggeriană, această noţiune semnifică, uneori dincolo de discursul heideggerian, perturbarea unei ontologii care a determinat, în cea mai intimă evoluţie a sa, sensul fiinţei ca prezenţă şi sensul limbajului drept continuitate plină a vorbirii. Ultima intenţie a acestui eseu ar fi deci de a prezenta ca enigmatic ceea ce credem că înţelegem sub numele de proximitate, de imediatitate, de prezenţă (apropiatul, propriul şi acel prea-l prezenţei). Această deconstruire a prezenţei o presupune pe cea a conştiinţei, deci şi pe cea ireductibilă de urmă (Spur), aşa cum apare ea în discursul nietzschean, ca şi în discursul freudian. În sfârşit, în toate domeniile ştiinţifice, şi în special în cel al biologiei, această noţiune pare astăzi dominantă şi ireductibilă.

Dacă urma, arhifenomen al „memoriei”, care trebuie concepută înaintea opoziţiei dintre natură şi cultură, animalitate şi umanitate etc., aparţine dinamicii înseşi a semnificaţiei, aceasta este *apriori* scrisă, indiferent dacă

---

64 Cf. în special La trace de l’autre în Tijdschrift voor filosofii, sept. 1963 şi esesul nostru, Violence et métaphysique sur la pensée d'E. Levinas, în L’écriture et la différence.

este înscrisă sau nu, sub o formă sau alta, într-un element „sensibil” şi „spaţial” care este numit „exterior”. Arhiscriere, primă posibilitate a vorbirii, apoi a „grafiei” în sens restrâns, origine a „uzurpării” denunţate de la Platón la Saussure, aceasta urmă este deschiderea primului exterior în general, enigmaticul raport a ceea ce e viu cu „altul” său şi al unei interiorităţi cu o exterioritate: spaţierea. Exterioritatea, exterior „spaţial” şi „obiectiv” pe care credem că îl cunoaştem ca pe cel mai familiar lucru din lume, ca pe însăşi familiaritatea, nu va apărea fără acea grammă, fără acea „différance” ca temporalizare, fără non-prezenţa „altului” înscrisă în sensul prezentului, fără raportul cu moartea ca structură concretă a prezentului viu. Metafora va fi interzisă. Prezenţa-absenţă a urmei, ceea ce nu ar trebui numit nici măcar ambiguitatea sa, ci jocul său (căci cuvântul „ambiguitate” implică logica prezenţei, chiar atunci când începe să i se mai supună), poartă în sine problemele literei şi spiritului, ale corpului şi ale sufletului şi ale tuturor aspectelor a căror afinitate primară am menţionat-o. Toate dualismele, toate teoriile imortalităţii sufletului sau spiritului, ca şi monismele, spiritualiste sau materialiste, dialectice sau vulgare constituie tema unică a unei metafizici a cărei întreagă istorie a trebuit să tindă spre reducţia urmei. Subordonarea urmei faţă de prezenţa plină rezumată în logos, „coborârea rangului” scrierii faţă de un „cuvânt vorbit” care îşi visează plenitudinea, acestea sunt gesturile cerute de o onto-teologie care fixează sensul arheologic şi escatologic al fiinţei ca prezenţă, ca „parousia”, ca viaţă fără acea „différance”: alt nume al morţii, istorică metonimie în care numele lui Dumnezeu inhibă moartea. De aceea, dacă această mişcare debutează sub forma platonismului, ea se desăvârşeşte în momentul metafizicii infinitiste. Numai fiinţa infinită poate reduce

diferenţa în prezenţă. În acest sens, numele de Dumnezeu, cel puţin aţa cum se pronunţă el în raţionalismele clasice, este numele indiferenţei înseşi. Numai infinitul pozitiv poate suspenda urma, o poate „sublima” (s-a propus recent să se traducă *Aufhebung-n*\ hegelian prin sublimare; traducerea áre o valoare ca traducere, dar această apropiere ne interesează aici). Nu trebuie deci să vorbim despre „prejudecată teologică”, prezenta uneori atunci când este vorba de plenitudinea logosului: logosul ca sublimare a urmei este *teologic*. Teologiiie infinitiste sunt întotdeauna logocentrisme, indiferent dacă sunt sau nu creaţionisme. Spinoza însuşi spunea despre „înţelegere” – sau logos – că este modul infinit *imediat* al substanţei divine, numind-o chiar, în *Court Traité* (*Scurt tratat*), fiul său etern. Acestei epoci care „moare” odată cu Hegel, cu o teologie a conceptului absolut ca logos, îi aparţin toate conceptele non-critice acreditate de lingvistică, cel puţin în măsura în care ea trebuie să confirme – şi cum s-ar putea sustrage o *ştiinţă* de la aceasta? – decretul saussurian care decupează „sistemul intern al limbii”.

Tocmai aceste concepte au permis excluderea scrierii: imagine sau reprezentare, sensibil şi inteligibil, natură şi cultură, natură şi tehnică etc. Ele sunt solidare cu întreaga conceptualitate metafizică şi în special cu o determinare naturalistă, obiectivistă şi derivată a diferenţei între exterioritate şi interioritate.

Sunt solidare în special cu un „concept vulgar al timpului”. împrumutăm această expresie de la Heidegger. Ea desemnează, la sfârşitul lucrării *Sein und Zeit*, un concept al timpului gândit plecând de la mişcarea spaţială sau de la acel „acum”, şi care domină întreaga filosofie, de la *Fizica* lui Aristotel la *Logica* lui Hegel. Acest concept care determină întreaga ontologie clasică nu s-a născut dintr-o eroare filosofică sau dintr-o

slăbiciune teoretică. El este interior totalităţii istoriei Occidentului, legăturii metafizicii sale cu tehnica. Şi îl vom vedea mai departe comunicând cu linearitatea scrierii şi cu conceptul linearist al vorbirii. Acest linearism este fără îndoială inseparabil de fonologism: el poate înălţă vocea tocmai în măsura în care scrierea lineară poate părea că i se supune. Întreaga teorie saussuriană a „linearităţii semnificantului” ar putea fi interpretată din acest punct de vedere.

„Semnificanţii acustici dispun doar de linia timpului; elementele lor se prezintă unele după altele; ele formează un şir. Acest caracter apare de îndată ce sunt reprezentaţi prin scriere...” „Semnificantul, fiind de natură auditivă, se desfăşoară numai în timp şi are caracteristicile pe care le împrumută de la aceasta: a) reprezintă o întindere şi b) această întindere este măsurabilă într-o singură dimensiune: o linie.”[65]

În acest punct, Jakobson se desparte în mod decisiv de Saussure, substituind omogenităţii liniei structura portativului muzical, „acordul în muzică”.[66] Nu se pune aici în discuţie afirmarea de către Saussure a esenţei temporale a discursului, ci conceptul de timp care permite această afirmaţie şi această analiză: timp conceput ca succesivitate lineară, ca o „consecutivitate”. Acest model funcţionează singur şi peste tot în *Curs*, dar Saussure pare mai puţin sigur de el în *Anagrammes*. Sau, în orice caz, valoarea sa îi pare problematică şi un preţios paragraf dezvoltă o problemă neterminată.

„Faptul că elementele care alcătuiesc un cuvânt *îţi urmează, unul altuia* reprezintă un adevăr care, în lingvistică, nu ar mai trebui considerat ca un lucru fără interes datorită evidenţei sale, ci care, dimpotrivă, oferă

---

65 p. 103. A se vedea de asemenea tot ceea ce priveşte „timpul omogen“, p. 64 şi urm.

66 Op. cit., p. 165. Cf. de asemenea articolul din Diogène deja

dinainte principiul central al oricărei reflecţii utile asupra cuvintelor. Într-un domeniu deosebit de special, aşa cum este cel pe care îl abordăm, o problemă ca aceea a consecutivităţii sau non-consecutivităţii poate fi întotdeauna pusă în virtutea legii fundamentale a cuvântului uman în general."[67]

Acest concept linearist al timpului marchează una din cele mai profunde aderenţe ale conceptului modern de semn la istoria sa. Căci, la limită, conceptul însuşi de semn, precum şi distincţia, oricât de marcată ar fi ea, între faţa semnificantă şi faţa semnificată, rămân angajate în istoria ontologiei clasice. Paralelismul, corespondenţa feţelor sau planurilor nu aduc nicio modificare. Tocmai faptul că această distincţie, apărută mai întâi în logica stoică, a fost necesară coerenţei unei tematici scolastice dominată de teologia infinitistă, ne împiedică să considerăm drept contingenţă sau comoditate împrumutul la care este supusă astăzi. Motivele pe care le-am sugerat la început apar probabil mai clare acum. *Signatum-xA* trimitea întotdeauna ca la un referent al său, la un *res*, la o fiinţare creată sau, în orice caz, mai întâi gândită şi spusă, care poate fi gândită şi spusă prezentului etern în logosul divin şi în special în suflul său. Dacă avea legătură cu cuvântul unui spirit finit (creat sau nu; în orice caz al unei fiinţări intra-cosmice), prin *intermediul* unui *signans*, *signatum-xA* avea o legătură *imediata* cu logosul divin care îl gândea în prezenţă şi pentru care nu reprezenta o urmă. Iar pentru lingvistica modernă, dacă semnificantul este urmă, semnificatul este un sens care poate fi gândit în

67 Mercure de France, fev. 1964, p. 254. Prezentînd acest text, J. Starobinski evocă modalul muzical şi conchide : „Această lectură se desfăşoară după un alt tempo (şi într-un alt timp) : la limită, se iese din timpul «consecutivităţii» proprii limbajului obişnuit". S-ar putea spune fără îndoială, propriu conceptului obişnuit al timpului şi limbajului.

principiu în prezenţa plină a unei conştiinţe intuitive. Faţa semnificată, în măsura în care o deosebim încă de la origini, de faţa semnificantă, nu este considerată ca o urmă: de drept, ea nu are nevoie de semnificant pentru a fi ceea ce este. Problema raporturilor dintre lingvistică şi semantică trebuie pusă tocmai în profunzimea acestei afirmaţii. Atunci referinţa la sensul unui semnificat care poate fi gândit şi care este posibil în afara oricărui semnificant, rămâne dependentă de onto-teo-teleologia pe care am ecovat-o mai sus. Va trebui deci să deconstruim ideea de semn printr-o meditaţie asupra scrierii care s-ar confunda, aşa cum ar şi trebui de fapt, cu o *solicitare* a onto-teologiei, pe care ar repeta-o fidel în *totalitatea* sa şi i-ar *zdruncina* cele mai sigure evidenţe. Ajungem în mod necesar la această situaţie de îndată ce urma afectează totalitatea semnului, sub cele două feţe ale sale. Semnificatul ca urmă, în mod esenţial şi de la origine (nu numai pentru un spirit finit şi creat), ca *întotdeauna, deja în postură de semnificant* – aceasta este propunerea în aparenţă inocentă, în sensul căreia metafizica logosului, a prezenţei şi conştiinţei trebuie să reflecte scrierea ca proprie moarte şi resursă.

Roland Barthes

IMAGINAREA SEMNULUI *

Orice semn include sau implică trei relaţii. Mai întâi o relaţie interioară, aceea care leagă semnificantul de semnificat; apoi două relaţii exterioare: prima este virtuală şi leagă semnul cu o rezervă specifică de alte semne, de care este detaşat pentru a fi înserat în discurs; a doua este actuală şi leagă semnul de celelalte semne ale enunţului care îl preced sau cărora le urmează. Primul tip de relaţie apare clar în ceea ce numim în mod obişnuit un *simbol*; de exemplu, crucea „simbolizează” creştinismul; zidul Federaţilor „simbolizează” Comuna; roşul „simbolizează” interdicţia de trecere; vom numi

deci această primă relaţie, *relaţie simbolică*, deşi o găsim nu numai în simboluri ci şi în semne (care sunt, vulgarizând puţin, simboluri pur convenţionale). Al doilea tip de relaţii implică existenţa pentru fiecare semn a unei rezerve sau „memorii” organizate de forme şi de care se distinge prin cea mai mică diferenţă necesară şi suficientă pentru a opera o schimbare de sens; în „împum”, elementul – *um* (care este un semn, şi mai precis un morfem) nu-şi dezvăluie sensul de acuzativ decât în măsura în care se opune restului (virtual) al declinării (*us* –, *i* –, oete.); roşul nu semnifică interdicţia decât în măsura în care se opune *sistematic* verdelui sau galbenului (este de la sine înţeles că, dacă nu ar exista o altă culoare decât roşul, el s-ar opune totuşi unei absenţe a culorii); acest plan al relaţiei este al sistemului, numit uneori paradigmă; vom numi deci acest al doilea tip de relaţie, *relaţie paradigmatică*. În funcţie de al treilea tip de relaţie, semnul nu mai apare raportat la „fraţii” săi (virtuali), ci la „vecinii” săi (actuali); în *homo homini lupus*, *lupus* întreţine unele raporturi cu *homo* şi *homini*; în îmbrăcăminte, elementele unei ţinute sunt combinate după anumite reguli: a îmbrăca un sweater şi o vestă de piele înseamnă a crea între cele două piese de îmbrăcăminte o asociaţie trecătoare dar semnificantă, analogă celei care uneşte cuvintele unei fraze; acest plan de asociere este planul sintagmei şi vom numi deci a treia relaţie, *relaţie sintagmatică*.

Or, se pare că, interesaţi fiind de fenomenul semnificam (şi acest interes poate veni din zone foarte diferite), suntem în mod necesar conduşi spre centrarea acestui interes asupra uneia din cele trei relaţii, mai mult decât asupra celorlalte două; uneori „vedem” semnul sub aspectul său simbolic, alteori, sub aspectul său sistematic sau sub cel sintagmatic; aceasta se poate întâmpla doar prin simpla ignorare a relaţiilor vecine:

simbolismul a nesocotit multă vreme relaţiile formale ale semnului; dar chiar atunci când cele trei relaţii au fost reperate (în lingvistică, de exemplu), fiecare individ (sau fiecare şcoală) tinde să-şi întemeieze analiza doar pe una din dimensiunile semnului: în acest caz, *una* din viziuni copleşeşte ansamblul fenomenului semnificant, astfel încât se poate vorbi, se pare, de *conştiinţe* semiologice diferite (este vorba, bineînţeles, de conştiinţa celui care analizează şi nu de conştiinţa celui care foloseşte semnul). Or, pe de-o parte, alegerea unei relaţii dominante implică de fiecare dată o anumită ideologie; iar pe de altă parte, s-ar putea spune că fiecărei conştiinţe a semnului (simbolică, paradigmatică şi sintagmatică) sau cel puţin primei, pe de-o parte, şi celorlalte două, pe de altă parte, le corespunde un anumit moment al reflecţiei, fie ea individuală sau colectivă; structuralismul, în speţă, poate fi definit istoric ca trecerea de la conştiinţa simbolică la conştiinţa paradigmatică; există o istorie a semnului care este istoria „conştiinţelor” sale.

Conştiinţa simbolică vede semnul în dimensiunea sa profundă, s-ar putea chiar spune, geologică, deoarece, pentru ea, etajarea semnificatului şi a semnificantului constituie simbolul; există o conştiinţă a unui raport vertical între cruce şi creştinism: creştinismul este *sub* cruce ca o masă profundă de credinţe, valori şi practici, mai mult sau mai puţin disciplinată la nivelul formei sale. Verticalitatea raportului are două consecinţe: pe de o parte, relaţia verticală tinde să pară solitară; simbolul pare a sta *drept* în lume şi chiar atunci când afirmăm că proliferează, o face ca o „pădure”, adică sub forma unei juxtapuneri anarhice de relaţii profunde care nu ar comunica, dacă putem spune astfel, decât prin rădăcini (semnificaţi); iar pe de altă parte, această relaţie verticală apare în mod necesar ca o relaţie analogică:

forma *seamănă* (mai mult sau mai puţin, dar întotdeauna într-o oarecare măsură) cu conţinutul, ca şi cum ar fi de fapt produsă de el, în aşa fel încât conştiinţa simbolică acoperă uneori un determinism nerezolvat; există, deci, un important privilegiu al asemănănrii (chiar atunci când se subliniază caracterul neadecvat al semnului). Conştiinţa simbolică a dominat sociologia simbolurilor şi, bineînţeles, o parte a psihanalizei care se constituia atunci, deşi însuşi Freud a recunoscut caracterul inexplicabil (non-analogic) al unor simboluri; suntem de fapt în epoca în care domneşte cuvântul *simbol*; în toată această perioadă, simbolul dispune de un prestigiu mitic, cel al „bogăţiei”; simbolul este bogat, de aceea, se spune, el nu poate fi redus la un „simplu semn” (astăzi, ne putem îndoi de „simplitatea” semnului): forma este aici continuu copleşită de forţa şi mişcarea conţinutului; de fapt, pentru conştiinţa simbolică, simbolul este mai puţin o formă (codificată) de comunicare şi mai mult un instrument (afectiv) de participare. Astăzi, cuvântul *simbol* a cam îmbătrânit; el este adesea înlocuit prin *semn* sau *semnificaţie*. Această alunecare terminologică traduce o anumită fărâmiţare a conştiinţei simbolice, în special în ceea *ce* priveşte caracterul analogic al semnificantului şi al semnificatului; dar conştiinţa simbolică rămâne totuşi tipică atâta timp cât privirea analitică nu se apleacă (fie că le ignoră, fie că le contestă) asupra raporturilor formale dintre semne, căci ea este în primul rând refuz al formei; în cadrul semnului, această conştiinţă acordă atenţie doar semnificatului; semnificantul nu este niciodată pentru ea decât un determinat.

De îndată ce formele a doua semne sunt comparate, sau cel puţin percepute comparativ, asistăm la apariţia unei anume conştiinţe paradigmatice; şi aceasta chiar la nivelul simbolului clasic care se sustrage cel mai puţin

semnelor; dacă avem ocazia să percepem variaţia celor două forme simbolice, celelalte dimensiuni ale semnului se dezvăluie imediat; acesta este, de exemplu, cazul opoziţiei dintre *Crucea-Roşie* şi *Semiluna-Roşie*. Pe de o parte, *Cruce* şi *Semilună* încetează de a mai întreţine o relaţie solidară cu semnificatul lor respectiv (creştinism şi islamism), cuprinse cum sunt într-o sintagmă stereotipă; iar, pe de altă parte, formează între ele un joc de termeni distinctivi în care fiecare corespunde unui semnificat diferit: aşa se naşte paradigma. Conştiinţa paradigmatică defineşte deci sensul nu ca o simplă întâlnire a unui semnificam şi a unui semnificat ci, după frumoasa expresie a lui Merleau-Ponty, ca o adevărată „modulare de coexistenţă"; ea substituie relaţiei bilaterale a conştiinţei simbolice (chiar dacă această relaţie este multiplicată) o relaţie (cel puţin) cvadrilaterală sau, mai exact, ontologică. Conştiinţa paradigmatică i-a permis lui Cl. Lévi-Strauss (printre alte rezultate) să reînnoiască problema totemică: în timp ce conştiinţa simbolică urmăreşte zadarnic caracterele „pline", mai mult sau mai puţin analogice, care leagă un semnificam (totemul) de un semnificat (clanul), conştiinţa paradigmatică stabileşte o omologie (expresia este a lui Cl. Lévi-Strauss) între raportul dintre două toteme şi cel dintre două clanuri (nu discutăm aici problema caracterului binar al paradigmei). Bineînţeles, oprindu-ne doar asupra rolului demonstrativ al semnificatului (el desemnează semnificantul şi permite reperarea termenilor opoziţiei), conştiinţa paradigmatică tinde să-l golească: dar ea nu goleşte totuşi semnificaţia. Conştiinţa paradigmatică a permis (sau exprimat), fără îndoială, dezvoltarea extraordinară a fonologiei, ştiinţă a paradigmelor exemplare (*marcat*/*non marcat*); ea stabileşte, prin opera lui EI. Lévi-Strauss, pragul structuralist.

Conştiinţa sintagmatică este o conştiinţă a raporturilor care leagă semnele între ele la nivelul discursului însuşi, adică, mai presus de orice, a constrângerilor, toleranţelor şi libertăţilor de asociere ale semnului. Această conştiinţă a marcat lucrările lingvistice ale şcolii din Yale şi, în afara lingvisticii, cercetările şcolii formaliste ruse, în special cele ale lui Propp în domeniul basmului slav (fapt pentru care ne putem aştepta ca ea să permită într-o zi analiza marilor „povestiri" contemporane, de la faptul divers la romanul popular). Dar aceasta nu este, fără îndoială, unica orientare a conştiinţei sintagmatice; dintre cele trei conştiinţe, ea este cu siguranţă cea care renunţă cel mai uşor la semnificat: este mai mult o conştiinţă structurală decât una semantică; de aceea se apropie cel mai mult de practică şi permite cel mai bine imaginarea unor ansambluri operaţionale, a unor dispatchings-uri şi clasamente complexe; conştiinţa paradigmatică a permis întoarcerea fecundă de la decimalism la binarism; dar conştiinţa sintagmatică permite într-adevăr conceperea „programelor" cibernetice, tot aşa cum le-a permis lui Propp şi Lévi-Strauss să reconstruiască „seriile" mitice.

Poate că într-o zi se va relua descrierea acestor conştiinţe semantice şi se va încerca încadrarea lor într-o istorie; poate că într-o zi se va putea face semiologia semiologilor, analiza structurală a structuraliştilor. De data aceasta am vrea doar să spunem că există probabil o adevărată imaginare a semnului; semnul nu este numai obiectul unei cunoaşteri particulare, ci şi obiectul unei *viziuni*, analogă celei a sferelor celeste din Visul lui Scipion, sau apropiată de reprezentările moleculare ale chimiştilor; semiologul *vede* semnul mişcându-se în câmpul semnificaţiei, îi desemnează valenţele şi le trasează configuraţia; semnul este pentru el o idee sensibilă. Ar trebui deci să presupunem o extindere a

celor trei tipuri de conştiinţe (încă destul de tehnice) despre care a fost vorba, spre tipuri de imaginare mult mai largi pe care le-am putea găsi activate nu numai în semn, ci şi în alte obiecte.

Conştiinţa simbolică implică o imaginare a profunzimii; ea *trăieşte* lumea ca raport al unei forme superficiale şi al unui *Abgrund* multiform, masiv, puternic, iar imaginea se dinamizează: raportul formei şi conţinutului este fără în ce tare propulsat de timp (istorie), iar suprastructura invadată de infrastructură, fără a putea surprinde vreodată structura însăşi. Conştiinţa paradigmatică, dimpotrivă, este o imaginare formală; ea *vede* semnificantul alăturat, lateral, unor semnificanţi virtuali de care este în acelaşi timp apropiat şi distinct; ea nu mai vede (sau vede mai puţin) semnul în profunzime, îl vede *în perspectiva sa*; de aceea dinamica acestei viziuni este cea a unui apel; semnul este *citat* în afara unei rezerve finite, ordonate, iar acest apel este actul suveran al semnificaţiei; imaginaţie de arpentor, de geometru, de proprietar al lumii care se simte aici în largul său, pentru că omul, pentru a semnifica, nu are decât să aleagă din ceea ce îi este prezentat deja ca prestructurat, fie de către intelect (în ipoteza binaristă), fie de către finitudinea materială a formelor. Imaginarea sintagmatică nu mai vede (sau vede mai puţin) semnul în perspectivă, ea îl *prevede* în extensiunea sa: legăturile sale anterioare sau care vor urma, punţile pe care le aruncă spre alte semne; este vorba de o imaginare „stematică”, cea a lanţului sau a reţelei; astfel, dinamica imaginii apare aici ca o dinamică a *înlănţuirii* elementelor mobile, substitutive, a căror combinare produce sens, sau în general, un obiect nou; este vorba deci de o imaginare productivă sau funcţională (cuvântul este din fericire ambiguu pentru că trimite în acelaşi timp la ideea unei relaţii variabile şi la cea a unei

întrebuinţări).

Acestea sunt (poate) cele trei moduri de imaginare a semnului. Fiecăruia dintre ele îi putem fără îndoială corela un număr de creaţii din cele mai diverse domenii, căci astăzi, nicio creaţie nu există în afara sensului. Pentru a rămâne în domeniul creaţiei intelectuale (recente), printre operele imaginării profunde (simbolice), am putea cita critica biografică sau istorică, sociologia „viziunilor”, romanul realist sau introspectiv şi, în general, artele şi limbajele „expresive” postulând un semnificat suveran, extras fie dintr-o interioritate, fie dintr-o poveste. Imaginarea formală (sau paradigmatică) presupune centrarea atenţiei asupra *variaţiei* câtorva elemente recurente; vom corela deci acestui tip de imaginare visul şi povestirile onirice, operele prin excelenţa tematice şi cele a căror estetică implică jocul unor comutări (romanele lui Robbe-Grillet, de exemplu). Imaginarea funcţională (sau sintagmatică) alimentează toate operele al căror proces de fabricaţie constituie, prin înlănţuirea elementelor discontinue şi mobile, spectacolul însuşi: poezia, teatrul epic, muzica serială şi compoziţiile structurale, de la Mondrian la Butor.

1962, *Arguments*.

Jeaa Ricardou

LITERATURA: O CRITICA

Situaţia de principiu este întotdeauna aceeaşi, definind funcţia pe care sistemul trebuie să o asigure pretutindeni.

Bataille

Partizanii unei literaturi retrograde învinuiesc uneori lucrările moderne, dar aproape întotdeauna indirect, contestându-le orice impact critic. Pornind de la cele două atitudini cardinale ale limbajului, se încearcă impunerea unei ciudate alternative.

Binele: prin funcţia sa direct instrumentală,

limbajul, se ştie, permite *exprimarea* unei experienţe sau a unei doctrine, *reprezentarea* diverselor aspecte ale lumii. Bazându-se pe ceea ce are de spus, limbajul ar permite, alături de cele mai fecunde dezvoltări literare, şi singura atitudine cu adevărat eficace.

Răul: dar limbajul este şi un material care poate fi obiectul unei munci de organizare şi transformare. Departe de a vehicula un sens deja stabilit, este vorba în acest caz de *producerea* sensului. Această activitate rău înţeleasă este condamnată în pripă ca joc steril cu cuvintele, incapabil de cea mai neînsemnată acţiune reală.

Nu există nicio îndoială că adepţii acestei prejudecăţi au fost în mod deosebit încurajaţi de unele aspecte ale doctrinei pe care Jean-Paul Sartre a dezvoltat-o, după război, în *Situations* II (*Situaţii* II). Analizând unele poziţii sartriene, vom evidenţia câteva aspecte productive ale romanescului modern. Vom preciza apoi unele din posibilităţile critice ale literaturii ca atare.[68]

I. PRODUCEREA

A. *Poezie*/*proză*

Ne amintim de criteriul propus în capitolul *Quest-ee cu écrire* (*Ce înseamnă a scrie*).

„Proza este utilitară prin esenţă şi voi defini fără nicio ezitare prozatorul ca un om care se SERVEŞTE de cuvinte (...) [Poezia] nu se serveşte de ele în acelaşi fel; şi chiar nu se SERVEŞTE defel; aş spune mai degrabă că le serveşte. Poeţii sunt oameni care refuză să folosească limbajul.”[69]

Operaţia pe care o permite o asemenea delimitare

68 Text tradus din volumul Pour une théorie du nouveau roman, Ed. du Seuil, Coil. Tel Quel, Paris, 1971.

69 în citate, majusculele vor semnala cuvintele subliniate de autor, iar cursivele, cuvintele subliniate dfe noi. (n.a.).

este simplă. Opusă astfel poeziei, orice proză va fi condamnată imediatului utilitar: domeniul romanului este anexat de către limbajul instrumental. Dar demonstraţia nu este lipsită de surprize. Când vrea să arate felul în care poetul consideră cuvintele, Sartre recurge la următorul exemplu:

„Florenţa este oraş şi floare şi femeie, este oraşfloare şi oraş-femeie şi fată-floare, deopotrivă. Iar straniul obiect care apare astfel are lichiditatea FLUVIULUI, dulcea ardoare roşietică a aurului şi, în sfârşit, se dăruieşte cu DECENŢĂ şi îşi prelungeşte la nesfârşit, prin înmuierea continuă a lui E mut, deschiderea sa plină de precauţii”.

Şi oricât de puţin ne-am opri asupra lui, este evident că acest pasaj nu are nicio legătură cu un poem, ci cu o proză romanescă celebră: *À la recherche du temps perdu* (*în căutarea timpului pierdut*).

regulile lecturii nu sunt cele ale literei, ci cele ale aluziei: sunt reguli lingvistice, nu filologice.1

Filologia are într-adevăr drept sarcină fixarea sensului literal al unui enunţ, dar nu are nicio putere asupra sensurilor secunde. Dimpotrivă, lingvistica acţionează, nu pentru a reduce ambiguităţile limbajului, ci pentru a le înţelege şi, dacă putem spune, pentru a le *institui*. Ceea ce poeţii cunosc de mult timp sub numele de *sugestie* sau *evocare*, lingvistul încearcă acum să abordeze, dând un statut ştiinţific ezitărilor sensului. R. Jakobson a insistat asupra ambiguităţi constitutive a mesajului poetic (literar); aceasta înseamnă că ambiguitatea nu mai ţine de o perspectivă estetică asupra „libertăţilor” interpretării, şi cu atât mai puţin de o cenzură morală asupra riscurilor sale, ci că poate fi formulată în termenii unui cod: limba simbolică a operelor literare este *prin însăşi structura sa* o limbă plurală al cărei cod estet alcătuit în aşa fel încât orice

cuvânt (orice operă) generat de el are sensuri multiple. Această predispoziţie există deja în limba propriu-zisă ce comportă mai multe incertitudini decât se recunoaşte, fapt care începe să-l preocupe pe lingvist[70][71]. Şi totuşi, ambiguităţile limbajului practic nu reprezintă nimic faţă de cele ale limbajului literar. Primele sunt, într-adevăr, reductibile prin *situaţia* în care apar: ceva în afara celei mai ambigue fraze, un context, un gest, o amintire ne spune cum trebuie să o înţelegem, dacă vrem să utilizăm *practic* informaţia pe care este chemată să ne-o transmită: contingenţa face clar sensul.

Nimic asemănător în cazul operei: opera este pentru noi fără contingenţă, şi aceasta o defineşte, poate, cel mai bine; opera nu este înconjurată, desemnată, protejată, dirijată de nicio situaţie, nicio viaţă practică nu este acolo pentru a ne comunica sensul pe care trebuie să i-l dăm; ea are întotdeauna ceva citaţional: ambiguitatea îi este în întregime pură; oricât de prolixă ar fi, are întotdeauna ceva din concizia pythică, cuvinte conforme unui prim cod (Pythia nu divaga), şi totuşi deschisă mai multor sensuri pentru că aceste cuvinte erau pronunţate în afara oricărei *situaţii* – dacă nu în chiar situaţia de ambiguitate: opera este întotdeauna într-o situaţie profetică. Bineînţeles, adăugând situaţia *mea* lecturii pe care o fac unei opere, pot să-i reduc ambiguitatea (şi aşa se întâmplă de obicei); dar această situaţie, schimbătoare, *compune* opera, nu o regăseşte: opera nu poate protesta împotriva sensului pe care i-l dau, din moment ce mă supun eu însumi constrângerilor codului simbolic care o fondează, adică din moment ce

70d ucerea gîndirii sale ar suprima literatorul care s-ar numi, din această pricinl, monsieur Tout le Monde“ (citat de J. P. Richard, l’Univers imaginaire de Mallarrrié, Seuil, 1961, p. 576).

71 Cf. A. J. Greimas, Cours de Sémantique, în special capitolul VI asupra Izotopiei discursului (Curs apărut la École normale supérieure de Saint-Cloud, 1964).

accept să-mi înscriu lectura în spaţiul simbolurilor; dar ea nu poate nici să autentifice acest sens, căci codul secund al operei este limitativ, nu prescriptiv: el trasează volume de sens, nu linii; fondează ambiguităţi, şi nu un sens.

Retrasă din orice *situaţie*, opera se oferă tocmai prin aceasta, explorării: în faţa celui care o scrie sau o citeşte, ea devine o întrebare pusă limbajului ale cărui fundamente le simţim, ale cărui limite le atingem. Opera devine astfel depozitara unei imensne, neîncetate anchete asupra cuvintelor. Am vrea întotdeauna ca simbolul să nu fie decât o caracteristică a imaginaţiei. Dar simbolul are şi o funcţie critică, iar obiectul criticii sale este limbajul însuşi. *Criticilor Raţiunii* pe care ni le-a dat filosofia, le-am putea eventual adăuga o *Critică a Limbajului* – acesta fiind literatura însăşi.

Or, dacă e adevărat că opera deţine, prin structură, un sens multiplu, ea trebuie să dea naştere la două discursuri diferite: căci putem urmări aici, pe de-o parte, toate sensurile pe care le acoperă sau, ceea ce este acelaşi lucru, sensul vid care le suportă pe toate; iar pe de altă parte, putem urmări doar unul din aceste sensuri. În orice caz, cele două discursuri nu trebuie să fie confundate, căci nu au nici acelaşi obiect, nici aceleaşi sancţiuni. Putem propune numele de *ştiinţa a literaturii* (sau a scriiturii) pentru acest discurs general al cărui obiect este, nu un anume sens, ci însăşi pluralitatea sensurilor operei, şi *critică literară* pentru celălalt discurs care îşi asumă în mod deschis, pe propriile-i riscuri, intenţia de a da un sens particular operei. Această distincţie nu este totuşi suficientă. Pentru că acordarea sensului poate fi scrisă sau tăcută, vom separa *lectura* operei de *critica* sa: prima este imediată; a doua este mediată printr-un limbaj intermediar care este scriitura criticului. *Ştiinţă, Critică, Lectură*, acestea sunt

cele trei cuvinte pe care trebuie să le parcurgem pentru a împleti în jurul operei cununa sa de limbaj.

Avem o istorie a literaturii, dar nu avem o ştiinţă a literaturii, pentru că, fără îndoială, nu am reuşit încă să recunoaştem pe deplin natura *obiectului* literar, care este un obiect scris. Din momentul în care admitem că opera este făcută din scriitură (şi tragem de aici toate consecinţele), o *anume* ştiinţă a literaturii devine posibilă. Obiectul său (dacă ea va exista într-o zi) nu va putea fi unul ce impune operei un sens, în numele căruia şi-ar asuma dreptul de a le înlătura pe celelalte: s-ar compromite în această acţiune (aşa cum a făcut-o până acum). Nu va putea fi o ştiinţă a conţinuturilor (asupra cărora doar cea mai strictă ştiinţă istorică poate avea putere), ci o ştiinţă a *condiţiilor* conţinutului, adică a formelor: se va interesa de variaţiile de sens generate şi, dacă putem spune aşa, *generabile* de opere; ea nu va interpreta simbolurile, ci numai polivalenţa lor; într-un cuvânt, obiectul său nu va mai fi suma sensurilor pline ale operei ci, dimpotrivă, sensul vid care le suportă pe toate.

Modelul său va fi, bineînţeles, lingvistic. Pus în faţa imposibilităţii de a stăpâni toate frazele unei limbi, lingvistul acceptă să stabilească *un model ipotetic de descriere*, pe baza căruia să poată explica cum sunt generate frazele infinite ale unei limbi.[72] Oricare ar fi corectările pe care am fi siliţi să le facem, nu există niciun motiv care să împiedice aplicarea unei astfel de metode la operele literaturii: aceste opere sunt ele însele asemănătoare unor imense „fraze”, derivate din limba generală a simbolurilor printr-un număr de transformări reglate sau, mai general, printr-o anume logică semnificantă care trebuie descrisă. Altfel spus,

72 Mă gîndesc aici, desigur, la lucrările lui N. Chomsky şi la propunerile gramaticii transformaţionale.

lingvistica poate da literaturii acest model generativ care este principiul oricărei ştiinţe, pentru că trebuie întotdeauna să dispui de nişte reguli pentru a explica nişte rezultate. Ştiinţa literaturii va avea deci drept obiect, nu motivarea faptului pentru care un sens trebuie acceptat, nici cea pentru care a fost acceptat (acest lucru, o dată mai mult, este treaba istoricului), ci cauza pentru care el este *acceptabil*, nu în funcţie de regulile filologice ale literei, ci în funcţie de regulile lingvistice ale simbolului. Regăsim aici, transpusă la scara unei ştiinţe a discursului, sarcina lingvisticii recente, aceea de a descrie *gramaticalitatea* frazelor, şi nu semnificaţia lor. În acelaşi fel ne vom strădui să descriem *acceptabilitatea* operelor, şi nu sensul lor. Nu vom clasa ansamblul sensurilor posibile ca pe o ordine imobilă, ci ca pe urmele unei imense dispuneri „operante” (pentru că ea permite alcătuirea operelor), extinsă de la autor la societate. Răspunzând *facultăţii limbajului* postulată de Humboldt şi Chomsky există, poate, în om o *facultate a literaturii*, o energie a cuvântului care nu are nimic comun cu „geniul”, pentru că este alcătuită din reguli independente de autor şi nu din ispiraţie sau voinţă personală. Nu imagini, idei sau versuri sunt şoptite scriitorului de vocea mitică a Muzei, ci marea logică a simbolurilor, marile forme vide care ne permit să vorbim şi să operăm.

Sunt uşor de imaginat sacrificiile pe care o asemenea ştiinţă le implică privitor la ceea ce iubim sau credem că iubim în literatură, când vorbim despre ea, şi care este adesea *autorul*. Şi totuşi: cum ar putea vorbi ştiinţa despre *un* autor? Ştiinţa literaturii nu poate decât să apropie opera literară, cu toate că aceasta este semnată de mit, care nu este semnat.1 Suntem în general înclinaţi să credem, cel puţin astăzi, că scriitorul poate să-şi revendice sensul operei şi să-l afirme drept

legal; de unde şi întrebarea absurdă a criticului adresată scriitorului mort, vieţii, urmelor intenţiilor sale, pentru a ne asigura el însuşi de ceea ce semnifică opera sa: vrem cu orice chip să facem să vorbească mortul sau substituţii săi, timpul, genul, lexicul, pe scurt, *elementul contemporan* autorului, proprietar prin metonimie ai dreptului scriitorului, transferat asupra creaţiei sale. Chiar mai mult: ni se cere să aşteptăm moartea scriitorului pentru a-l putea trata cu „obiectivitate"; curioasă răsturnare: în momentul în care opera devine mitică, trebuie să o tratăm ca pe un fapt exact.

Moartea are o altă importanţă: ea face ireală semnătura autorului şi transformă opera în mit: adevărul anecdotelor se consumă degeaba pentru a întâlni adevărul simbolurilor. Bunul simţ popular o ştie prea bine: nu mergem să vedem jucându-se „o operă de Racine", ci „un Racine", aşa cum mergem să vedem „un Western", ca şi cum am lua după bunul nostru plac, pentru a ne hrăni, la un anumit interval de timp, puţin din substanţa unui mare mit; nu mergem să vedem *Fedra*, ci pe Berma în *Fedra*, ca şi cum am citi Sofocle, Freud, Hölderlin şi Kierkegaard în *Oedip* şi *Antigona*. Şi, de fapt, avem dreptate, pentru că refuzăm astfel ca moartea să copleşească viaţa, eliberăm opera de constrângerile intenţiei, regăsim vibraţia mitologică a sensurilor. Ştergând semnătura scriitorului, moartea fondează adevărul operei, care este enigmă. Fără îndoială, opera „civilizată" nu poate fi tratată ca un mit, în sensul etnologic al termenului; dar diferenţa ţine mai puţin de semnătura mesajului decât de substanţa sa: operele noastre sunt scrise, lucru care le impune constrângeri de sens pe care mitul oral nu le-a putut cunoaşte; ne aşteaptă o mitologie a scriiturii care nu va avea drept obiect opere *determinate*, adică înscrise într-un proces de determinare a cărui origine ar fi o persoană

(autorul), ci opere *străbătute* de marea scriitură mitică în care umanitatea îşi încearcă semnificaţiile, adică dorinţele.

Va trebui deci să acceptăm redistribuirea obiectelor ştiinţei literare. Autorul, opera nu sunt decât punctul de plecare al unei analize al cărei orizont este limbajul: nu poate exista o ştiinţă a lui Dante, Shakespeare sau Racine, ci doar o ştiinţă a discursului. Această ştiinţă va avea două mari domenii, în funcţie de semnele de care se va ocupa; primul va cuprinde semnele inferioare frazei, cum sunt vechile figuri, fenomenele de conotaţie, „anomaliile semantice” 1 etc., pe scurt, toate trăsăturile limbajului literar în ansamblul său; cel de-al doilea va cuprinde semnele superioare frazei, părţile discursului din care se poate deduce o structură a povestirii, a mesajului poetic, a textului discursiv[73] [74]etc. Unităţile mari şi mici ale discursului sunt evident într-un raport de integrare (ca şi fenomenele faţă de cuvinte şi cuvintele faţă de frază), dar ele se constituie în niveluri independente de descriere. Abordat în acest fel, textul literar se va oferi unor analize *sigure*, dar este evident faptul că aceste analize vor lăsa neatins un enorm reziduu. Acest reziduu ar corespunde în suficientă

---

73 Tz. Todorov, „Les anomalies sémantiques", apărut in revista Langages.

74 Analiza structurală a povestirii prilejuieşte azi cercetări preli

minarii, care au loc la Centre d’Études des Communications de Masse de l’École pratique des Hautes Études, plecînd de la lucrările lui V. Propp şi Cl. Lévi-Strauss. — In legătură cu mesajul poetic, a se vedea : R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Minuit, 1963, cap. 11 şi Nicolas Ruwet : „L’analyse structurale de la poésie“ (Linguistics 2,

dec. 1963) şi „Analyse structurale d’un poème français", (Linguistics j, ian. 1964). Cf. de asemenea, Cl. Lévi-Strauss şi R. Jakobson : „Les chats de Charles Baudelaire" (l’Homme, II, 1962, 2) şi Jean Cohen, Structure du langage poétique (Flammarion, 1966).

măsură la ceea ce, astăzi, noi considerăm esenţial în operă (geniul personal, arta, umanitatea), exceptând cazul în care am manifesta interes şi dragoste pentru adevărul miturilor.

Obiectivitatea cerută de această nouă ştiinţă a literaturii se va răsfrânge de asemenea nu asupra operei imediate (care ţine de istoria literară sau de filologie), ci asupra inteligibilităţii sale. Aşa cum fonologia, fără a refuza verificările experimentale ale foneticii, a fondat o nouă obiectivitate a sensului fonic (şi nu numai cea a sunetului fizic), tot astfel există o obiectivitate a simbolului, diferită de cea necesară fondării literei. Obiectul produce constrângeri de substanţă, nu reguli de semnificare: „gramatica" operei nu este cea a idiomului în care este scrisă, iar obiectivitatea noii ştiinţe depinde de această a doua gramatică, nu de prima. Ştiinţa literaturii nu se va interesa de faptul că opera a existat, ci de faptul că a fost înţeleasă şi că mai este încă: inteligibilul va fi izvorul „obiectivităţii" sale.

Va trebui deci să renunţăm la ideea că ştiinţa literaturii poate să ne ofere sensul care trebuie negreşit atribuit unei opere: ea nu *va da* şi nu *va regăsi* niciun sens, ci va descrie în funcţie de care logică anume sunt generate sensurile, într-un fel care poate fi *acceptat* de logica simbolică a oamenilor, tot aşa cum frazele limbii franceze sunt *acceptate* de „sentimentul lingvistic" al francezilor. Rămâne un drum lung de parcurs până vom putea dispune de o lingvistică a discursului, adică de o veritabilă ştiinţă a literaturii, conformă naturii verbale a obiectului său. Căci dacă lingvistica poate să ne ajute, ea nu poate singură să rezolve toate problemele pe care le ridică aceste obiecte noi, adică părţile discursului şi sensurile duble. Ca atare, ea va face apel la istorie, care îi va furniza durata, adesea imensă, a codurilor secunde (cum este cazul codului retoric) şi la antropologie, care

va permite descrierea logicii generale a semnificanţilor prin comparaţii şi integrări succesive.

Crjtica Critica nu este ştiinţa. Aceasta din urmă se ocupă de sensuri, cealaltă le produce. Ea ocupă, aşa cum am spus, un loc intermediar între ştiinţă şi lectură, conferind o limbă cuvântului pur care citeşte şi un cuvânt (printre altele) limbii mitice din care este alcătuită opera şi despre care vorbeşte ştiinţa.

Raportul criticii cu opera este cel al unui sens cu o formă. Criticul nu poate pretinde să „traducă” opera, să o facă adică mai explicită, căci nu există nimic mai clar decât opera. Dar el poate, să „genereze” un anume sens, derivându-l dintr-o formă care este opera. Dacă citeşte „fiica lui Minos şi a Pasiphaëi”, rolul său nu este de a stabili că este vorba de Fedra (filologii vor face acest lucru), ci de a concepe o reţea de sens, astfel încât să se instaleze aici, conform anumitor exigenţe logice asupra cărora vom reveni imediat, tema chtoniană şi tema solară. Criticul dedublează sensurile, făcând ca, deasupra primului limbaj al operei să plutească un al doilea limbaj, adică o coerenţă de semne. Este vorba, de fapt, de un fel de anamorfoză, fiind bine stabilit că, pe de o parte, opera nu se oferă niciodată ca o pură reflectare (ea nu este un obiect specular ca un măr sau o cutie) iar, pe de altă parte, că anamorfoza însăşi este o transformare *supravegheată*, supusă unor constrângeri optice: din ceea *ce* reflectă trebuie să transforme *totul*; să nu transforme decât urmând anumite legi; să transforme întotdeauna în acelaşi sens. Acestea sunt cele trei constrângeri ale criticii.

Criticul nu poate spune „*orice*”.1 Ceea ce îi controlează expunerea nu este totuşi teama morală de a „delira”; mai întâi, pentru că el lasă altora sarcina nedemnă de a tranşa peremptoriu între raţiune şi lipsa de raţiune, în chiar secolul în care delimitarea lor este

repusă în discuţie[75]; apoi, pentru că dreptul de a „delira" a fost cucerit de literatură cel puţin de la Lautréamont încoace şi pentru că critica ar putea foarte bine intra în delir conform unor motive poetice, cu condiţia sa declare acest lucru; în sfârşit, pentru că delirurile de astăzi sunt adesea adevărurile de mâine; Taine nu i-ar fi părut, oare, delirant lui Boileau, Georges Blin lui Brunetière? Nu, dacă criticul are ceva de spus (şi nu orice), înseamnă că el acordă cuvântului (al autorului şi al său) o funcţie semnificantă şi că, prin urmare, anamorfoza pe care o imprimă operei (şi căreia nimeni nu poate să i se sustragă) este ghidată de constrângerile formale ale sensului: sensul nu se face oricum (dacă vă îndoiţi, încercaţi); sancţiunea criticului nu este sensul operei, ci este sensul a ceea ce el spune despre operă.

Prima constrângere cere să considerăm că în operă totul este semnificant: o gramatică nu este bine descrisă dacă în ea nu se pot explica *toate* frazele, un sistem de sensuri este nedesăvârşit dacă *toate* cuvintele nu pot să-şi găsească un loc inteligibil: este suficient ca un singur element să fie în plus şi descrierea nu este bună. Această regulă a exhaustivităţii, pe care lingviştii o cunosc bine, are o altă valoare decât ceea a controlului statistic ce pare a fi impus ca o obligaţie criticului.1 O opinie persistentă, cu originile tot într-un pretins model al ştiinţelor fizice, îi spune că nu poate reţine din operă decât elementele frecvente, repetate, în caz contrar făcându-se vinovat de *„generalizări abuzive"* şi de *„extrapolări aberente"*; nu puteţi, i se spune, să trataţi ca „generale" situaţii pe care le găsim doar în două sau trei tragedii ale lui Racine. Trebuie să reamintim încă o

75 Trebuie să reamintim că nebunia are o istorie — şi că această istorie nu s-a sfîrşit ? (Michel Foucault, Folie et Déraison, Histoire de la Folie à l'âge classique, Plon, 1961).

dată[76] că, din punct de vedere structural, sensul nu se naşte prin repetiţie, ci prin diferenţă, în aşa fel încât un termen rar, de îndată ce este surprins într-un sistem de excluderi şi relaţii, semnifică tot atât de mult cât un termen frecvent: în franceză, cuvântul *baobab* nu are nici mai mult nici mai puţin sens decât cuvântul *a-mi*. Statistica unităţilor semnificante îşi are interesul său, şi o parte a lingvisticii se ocupă de acest lucru; dar ea clarifică *informaţia*, nu semnificaţia. Din punct de vedere critic, nu poate conduce decât la un impas; căci din momentul în care definim interesul unei notaţii sau, dacă vrem, gradul de persuasiune al unei trăsături prin numărul apariţiilor sale, trebuie să stabilim metodic acest număr: începând cu câte tragedii voi avea dreptul să „generalizez" o situaţie raciniană? Cinci, şase, zece? Trebuie să depăşesc „media" pentru ca trăsătura să fie notabilă iar sensul să apară? Ce voi face cu termenii rari? Să mă debarasez de ei, numindu-i pudic „excepţii", „devieri"? Tot atâtea absurdităţi pe care semantica ne permite să le «uităm. Căci „a generaliza" nu desemnează aici o operaţie cantitativă (a deduce din numărul apariţiilor sale adevărul unei trăsături), ci calitativă (a însera orice termen, chiar rar, într-un ansamblu general de relaţii). Bineînţeles, singură, o imagine nu poate alcătui imaginarul 1, dar imaginarul nu se poate descrie fără această imagine, oricât de fragilă şi solitară ar fi ea, fără acel ceva indestructibil al acestei imagini. „Generalizările „limbajului critic au legătură cu amploarea raporturilor din care face parte o notaţie şi nu cu numărul apariţiilor materiale ale acestei notaţii: un termen poate fi formulat o singură dată în toată opera şi, totuşi, datorită efectului unui anumit număr de transformări care definesc faptul structural, el poate fi

76 R. Picard, op. cit., p. 64.

prezent *„peste tot”* şi *„întotdeauna”*.[77]

Şi aceste transformări îşi au constrângerile lor: cele ale logicii simbolice. *„Regulile elementare ale gândirii ştiinţifice sau, pur şi simplu, articulate”* 3 sunt opuse, „delirului” noii critici, ceea ce e stupid; există o logică a semnificantului. Bineînţeles, nu o cunoaştem bine şi nu este încă uşor să ştim cărei „cunoaşteri” i-ar putea constitui obiectul: dar cel puţin o putem aborda, aşa cum fac psihanaliza şi structuralismul; ştim, cel puţin, că nu putem vorbi oricum despre simboluri; dispunem, cel puţin – chiar dacă doar provizoriu – de anumite modele care permit explicarea filierelor în funcţie de care se stabilesc lanutrile de simboluri. Existenţa lor ar trebui să prevină uimirea, ea însăşi uimitoare, pe care o încearcă vechea critică atunci când sunt alăturate sufocarea şi otrava, gheaţa şi focul 1. Aceste forme de transformare au fost enunţate deopotrivă de psihanaliză şi retorică. Ele sunt, de exemplu: substituirea propriu-zisă (metafora), omisiunea (elipsa), condensarea (omonimia), deplasarea (metonimia), negaţia (antifraza). Deci criticul caută să regăsească transformările reglate, nealeatorii, asupra unor şiruri foarte întinse (*pasărea*, *zborul*, *floarea*, *focul de artificii*, *evantaiul*, *fluturele*, *dansatoarea*, la Mallarmé) [78], permiţând legături îndepărtate, dar legale (*marele fluviu calm* şi *arborele tomnatec*), în aşa fel încât opera, departe de a fi citită într-un mod „delirant”, este pătrunsă de o unitate din ce în ce mai largă. Aceste legături sunt uşor de făcut? Nu mai mult decât cele ak poeziei însăşi.

Cartea este o lume. Criticul încearcă în faţa cărţii aceleaşi condiţionări ale cuvântului ca şi scriitorul în faţa lumii. Aici ajungem la a treia constrângere a criticii. Ca şi în cazul scriitorului, anamorfoza pe care criticul o

---

77 Ibid., p. 58.

78 J. P. Richard, op. cit., p. 304 çi urm.

impune obiectului său este întotdeauna dirijată: ea trebuie să meargă întotdeauna în acelaşi sens. Care este acest sens? Cel al „subiectivităţii” care i se reproşează atât de mult noului critic? în mod obişnuit, se înţelege prin critică „subiectivă un discurs lăsat în întregime la discreţia unui *subiect*, care nu ţine defel seama de *obiect* şi care este considerat (pentru a-l copleşi mai bine) a fi redus la exprimarea anarhică şi limbută a sentimentelor individuale. La aceasta putem deja răspunde că o subiectivitate sistematizată, adică *cultivată* (depinzând de cultură), supusă unor constrângeri imense care îşi au şi ele izvorul în simbolurile operei are, poate, mai multe şanse de a-şi apropia obiectul literar decât o obiectivitate incultă, neputincioasă şi care se adăposteşte în spatele literei ca în spatele unei naturi. Dar, de fapt, nu despre aceasta este vorba: critica nu este ştiinţa; în critică, nu obiectul trebuie opus subiectului, ci predicatul său. Altfel spus, criticul înfruntă un obiect care nu este opera, ci propriul său limbaj. Ce raport poate avea un critic cu limbajul? Din acest punct de vedere trebuie definită „subiectivitatea” criticului.

Critica clasică instaurează credinţa naivă că subiectul este un „plin” şi că raporturile subiectului şi limbajului sunt cele ale unui conţinut şi ale unei expresii. Recurgând la discursul simbolic, ajungem, se pare, la credinţa inversă: subiectul nu este o plenitudine individuală pe care avem sau nu dreptul să o eliminăm în limbaj (în funcţie de „genul” de literatură pe care îl alegem), ci, dimpotrivă, el este un vid în jurul căruia scriitorul împleteşte un cuvânt înfânit transformat (înserat într-un lanţ de transformări), în aşa fel încât orice scriitură *care nu minte* nu desemnează atributele interioare ale subiectului, ci absenţa sa.1 Limbajul nu este predicatul unui subiect, inexprimabil sau pe care l-

ar ajuta să se exprime, ci este subiectul.[79] Mi se pare (şi nu cred să fiu singurul care gândeşte astfel) că tocmai aceasta defineşte literatura: dacă ar fi vorba doar de a „stoarce” pur şi simplu (ca pe o lămâie) subiecte şi obiecte la fel de pline, prin „imagini”, la ce ar mai servi literatura? Discursul de rea credinţă ar fi de-ajuns. Simbolul apare din necesitatea de a desemna mereu *nimicul* acelui *eu* care sunt. Adăugându-şi limbajul la cel al autorului, iar simbolurile la simbolurile operei, criticul nu „deformează” obiectul pentru a se exprima în el, nu face din acesta predicatul propriei sale persoane; el reproduce încă o dată, ca un semn desprins şi variat, semnul operelor al căror mesaj, infinit repetat, nu este o „subiectivitate”, ci însăşi confundarea subiectului şi limbajului, în aşa fel încât critica şi opera spun întotdeauna: *sunt literatură*, iar prin vocile lor conjugate, literatura nu enunţă niciodată decât absenţa subiectului.

Bineînţeles, critica este o lectură profundă (sau mai bine: *profilată*), ea descoperă în operă ceva inteligibil şi, prin aceasta, este adevărat, ea descifrează şi are caracterul unei interpretări. Totuşi, ceea ce ea descoperă nu poate fi un semnificat (căci acest semnificat se retrage fără încetare până la vidul subiectului), ci numai şiruri de simboluri, omologii de raporturi: „sensul” pe care ea îl dă operei nu este de fapt decât o nouă eflorescenţă a simbolurilor care alcătuiesc opera. Când criticul găseşte în pasărea şi evantaiul mallarmeean un „sens” comun, acela al unui *du-te-vino*, al *virtualului*[80], el nu desemnează un ultim adevăr al imaginii, ci doar o nouă imagine, ea însăşi suspendată. Critica nu este o traducere, ci o perifrază. Ea nu poate pretinde să

---

79 Se recunoaşte aici un ecou, chiar dacă deformat, al ideilor Doctorului Lacan la seminarul său de la École pratique des Hautes Études.

80 J. P .Richard, op. cit., III, VI.

regăsească „fondul” operei, căci acest fond este însuşi subiectul, adică o absenţă: orice metaforă este un semn fără sfârşit, iar procesul simbolic, în profunzimea sa, desemnează tocmai aceste depărtări ale semnificatului: criticul nu poate decât să continue metaforele operei, nu le poate reduce; încă o dată, dacă în operă există un semnificat „ascuns” şi „obiectiv”, simbolul nu este decât eufemism, literatura doar deghizare, iar critica doar filologie. A aduce opera în situaţia de a fi ceva pur explicit echivalează cu o acţiune sterilă, pentru că atunci, *imediat*, nu mai este nimic de spus despre ea, iar funcţia operei nu poate fi aceea de a-i face să tacă pe cei care o citesc; dar este aproape la fel de zadarnic să cauţi în operă ceea ce ea ar spune fără să o spună, să-i bănuieşti un secret ultim, care odată descoperit, nu ar mai rămâne nimic de adăugat: orice s-ar spune despre operă, rămâne întotdeauna în ea, *ca şi în primul său moment*, un limbaj, un subiect, o absenţă.

Măsura discursului critic este *justeţea* sa. Ca şi în muzică deşi o notă corectă nu este o notă „adevărată”, adevărul cântecului depinde în ultimă instanţă de justeţea sa, pentru că justeţea este alcătuită dintr-un unison sau o armonie; în acelaşi fel, pentru a fi adevărat, criticul trebuie să fie just, trebuie să încerce să reproducă în propriul său limbaj, conform *„unei puneri în scena spirituale exacte”*[81], condiţiile simbolice ale operei, altfel nu va putea cu niciun chip să o „respecte”. Există, într-adevăr, două procedee, inegale ca strălucire, de a pierde simbolul. Primul, am văzut deja, este foarte expeditiv: el constă în negarea simbolului, în reducerea profilului semnificant al operei la platitudinea unei false litere sau în închiderea sa în impasul unei tautologii. Total opus, cel de-ar doilea constă în interpretarea

81 Mallarmé, Prefaţă la „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“ (Oeuvres complètes, Pléiade, p. 455).

ştiinţifică a simbolului: în acest sens se declară, pe de-o parte, că opera se oferă descifrării (ceea ce îi dezvăluie caracterul simbolic) dar, pe de altă parte, această descifrare se face printr-un cuvânt, el însuşi literal, fără profunzime, fără scăpări, menit să oprească metafora infinită a operei pentru a-i câştiga în această oprire „adevărul”: de acest tip sunt criticile simbolice de intenţie ştiinţifică (sociologică sau psihanalitică). În ambele cazuri, simbolul este pierdut datorită disparităţii arbitrare a limbajelor, cel al operei şi cel al criticului: este la fel de excesivă dorinţa de a reduce simbolul ca şi încăpăţânarea de a nu vedea decât litera. *Trebuie ca simbolul să meargă în căutarea simbolului*, trebuie ca o limbă să vorbească pe deplin o altă limbă: numai astfel litera operei este respectată. Acest ocol care îl redă, în sfârşit, pe critic literaturii, nu este inutil: el ne permite să luptăm împotriva unei duble ameninţări: a vorbi despre o operă poate însemna căderea într-un cuvânt nul, vorbărie sau tăcere, sau într-un cuvânt reificant care imobilizează sub o literă ultimă semnificatul pe care crede că l-a găsit, în critică, cuvântul just nu este posibil decât dacă responsabilitatea „interpretului” faţă de operă se identifică cu responsabilitatea criticului faţă de propriul cuvânt.

În faţa ştiinţei literaturii, chiar dacă o întrevede, criticul rămâne total dezarmat, căci el nu poate dispune de limbaj ca de un bun sau de un instrument: *el este cel care nu ştie ce să înţeleagă prin ştiinţa literaturii*. Chiar dacă aceasta ştiinţă i s-ar defini ca pur „expozitivă” (şi nu explicativă), s-ar simţi totuşi despărţit de ea: el expune însuşi limbajul şi nu obiectul său. Şi totuşi, această distanţă nu rămâne cu totul deficitară, din moment ce ea permite criticii să dezvolte tocmai ceea ce îi lipseşte ştiinţei, şi anume *ironia*. Ironia nu este nimic altceva decât întrebarea pusă limbajului de către

limbaj.1 Obiceiul pe care l-am deprins de a da simbolului un orizont religios sau poetic ne împiedică să sesizăm că există o ironie a simbolurilor, un fel de a pune limbajul în discuţie prin excesele aparente, declarate ale limbajului. Faţă de săraca ironie voltairiană, produs narcisic al unei limbi prea încrezătoare în sine, ne putem imagina o altă ironie, pe care, în lipsă de alt termen mai bun, o vom numi *barocă*, pentru că ea utilizează formele şi nu fiinţele, pentru că ea dezvoltă limbajul în loc să-l reducă. De ce ar fi ea interzisă criticii? Este poate singura modalitate serioasă care îi rămâne, atâta timp cât statutul ştiinţei şi al limbajului nu este bine stabilit – lucru ce pare valabil şi astăzi. Ironia este deci ceea ce îi este dat imediat criticului: nu să vadă adevărul, cum spunea Kafka, ci să fie acest adevăr[82], în aşa fel încât să îi putem cere, nu acel: *faceţi-mă să cred ceea ce spuneţi*, ci, mai mult: *faceţi-mă să cred în hotărârea voastră de a o spune*.

Mai rămâne o ultimă iluzie la care trebuie să renunţăm: criticul nu se poate în niciun fel substitui cititorului. În zadar va râvni el – sau i se va cere – să vorbească, oricât de respectuos, în numele lecturii altora, să nu fie decât un cititor căruia alţi cititori i-au încredinţat exprimarea propriilor sentimente datorită cunoştinţelor şi judecăţii sale, pe scurt, să figureze drepturile unei colectivităţi asupra operei. De ce? Pentru că, chiar dacă definim criticul ca un cititor care scrie, aceasta înseamnă că cititorul întâlneşte în calea sa un mediator de temut: scriitura.

Or, a scrie înseamnă într-un anume fel a distruge lumea (cartea) şi a o reface. Să ne gândim aici la modul profund şi subtil în care Evul mediu a reglat întotdeauna raporturile cărţii (tezaur antic) cu cei care aveau sarcina

---

82 „Nu toată lumea poate vedea adevărul, dar toată lumea poate să fie acest adevăr...“ F. Kafka, citat de Marthe Robert, op. cit., p. 80.

de a înnoi această materie absolută (absolut respectată) prin mijlocirea unui cuvânt nou. Astăzi nu-l cunoaştem decât pe istoric şi critic (şi ni se mai cere, în mod eronat, să-i şi confundăm); Evul mediu a stabilit în jurul cărţii patru funcţii distincte: *scriptorul* (care recopia fără să adauge nimic), *compilatorul* (care nu adăuga niciodată nimic de la sine), *comentatorul* (care nu intervenea în textul recopiat decât pentru a-l face inteligibil) şi în sfârşit *autorul* (care îşi afirma propriile idei bazându-se întotdeauna pe alte autorităţi). Un astfel de sistem stabilit în – mod explicit cu unicul scop de a fi „fidel” textului vechi, singura Carte recunoscută (se poate imagina, oare un „respect” mai mare decât cel al Evului mediu pentru Aristotel sau Priscian?), deci un astfel de sistem a produs, totuşi, o „interpretare” a Antichităţii pe care lumea modernă s-a grăbit să o respingă şi care îi va apărea criticii noastre „obiective” ca total „delirantă”. Viziunea critică începe, într-adevăr, de la *compilator*: nu trebuie să adaugi ceva de la tine unui text pentru a-l „deforma”: este suficient să îl citezi, adică să-l decupezi: un nou inteligibil se naşte imediat; acesta poate fi mai mult sau mai puţin acceptat: el nu este din această cauză mai puţin constituit. Criticul nu este nimic altceva decât un *comentator*, dar unul deplin (şi aceasta îl expune suficient): căci, pe de-o parte, el este un transmiţător care recondiţionează un material vechi (ce are adesea nevoie de acest lucru: căci, la urma urmei, Racine nu-i datorează oare nimic lui Georges Poulet, iar Verlaine lui Jean-Pierre Richard?[83]); iar pe de altă parte, el este un operator care redistribuie elementele operei cu scopul de a-i da un anume înţeles, adică o anume distanţă.

---

83 Georges Poulet : „Notes sur le temps raclnien“ (Études sur le temps humain, Plon, 1950). J. P. Richard : „Fadeur de Verlaine“ (Poésie et Profondeur, Seuil, 1955). (In limba română, Poezie şi profunzimer Ed. Univers, 1974).

O altă demarcaţie între cititor şi critic: în timp ce nu ştim cum *vorbeşte* cititorul unei cărţi, criticul este obligat să adopte un anume „ton”, iar acest ton nu poate fi la urma urmelor decât afirmativ. Criticul poate să se îndoiască şi să sufere în sinea sa în mii de feluri şi în legătură cu amănunte imperceptibile pentru cel mai răuvoitor dintre cenzorii săi, în final, el nu poate recurge decât la o scriitură plină, adică asertivă. Este derizorie încercarea de eschivă a actului de instituire care fondează orice scriitură prin proteste de modestie, de îndoială sau prudenţă; avem de-a face cu semne codate ca şi celelalte: ele nu pot garanta nimic. Scriitura *declară*, şi prin aceasta este scriitură. Cum ar putea fi critica interogativă, optativă sau dubitativă, fără. rea credinţă, din moment ce ea este scriitură, iar a scrie înseamnă tocmai a întâlni riscul apofantic, alternativa ineluctabilă adevărat/fals? Ceea ce pronunţă dogmatismul scriiturii, dacă se întâmplă cumva aşa ceva, este un angajament şi nu o certitudine sau o suficienţă: nu este nimic altceva decât un act, acea urmă de act care mai supravieţuieşte în scriitură.

Astfel, „a atinge” textul nu cu ochii ci cu scriitura, aşază între critică şi lectură o prăpastie – tocmai aceea pe care orice semnificaţie o pune între latura sa semnificantă şi cea semnificată. Căci nimeni nu ştie nimic despre sensul sau semnificatul pe care lectura îl dă operei, şi aceasta, pentru că sensul, fiind dorinţă, se stabileşte dincolo de codul limbii. Numai lectura iubeşte opera şi întreţine cu ea un raport de dorinţă. A citi înseamnă a dori opera, a voi să fii operă şi a refuza dublarea operei în afara oricărui alt cuvânt decât însuşi cuvântul operei: singurul comentariu pe care l-ar putea produce un cititor pur, şi care ar rămâne ca atare, este pastişa (după cum arată exemplul lui Proust, amator de lecturi şi de pastişe). Trecerea de la lectură la critică

înseamnă schimbarea dorinţei; nu mai doreşti opera, ci propriul tău limbaj. Şi în acelaşi timp înseamnă trimiterea operei înapoi la dorinţa scriiturii din care a apărut. Astfel cuvântul se învârte în jurul cărţii: *a citi, a scrie*; orice literatură se mişcă între o dorinţă şi alta. Câţi scriitori nu au scris doar pentru că au citit? câţi critici nu au citit doar pentru a scrie? Ei au apropiat cele două feţe ale cărţii, cele două feţe ale semnului, pentru ca în final să nu apară decât un cuvânt. Critica nu este decât un moment al acestei istorii în care intrăm şi care ne conduce spre unitate – spre adevărul scriiturii.

Februarie 1966

Marcelin Pleynet

CONTRADICŢIE PRINCIPALĂ, CONTRADICŢIE SPECIFICĂ, IMITAREA PICTURII *

(descriere *)

Dificultăţile care apar atunci când încercăm să luăm în considerare diversele mişcări ale picturii şi, în general, ale artei moderne, îşi au toate originea în definiţia pe care am putea să o dăm istoriei specifice a acestei arte. De fapt, totul se petrece ca şi cum, pe de o parte, această istorie (modernă) n-ar exista decât pe plan cronologic şi, pe de altă parte, ca şi cum originea acestei cronologii nu ar putea fi concepută decât pornind de la un sfârşit în ordinea evoluţiei unei (alte) istorii, care aparţine unei alte cronologii. Am avea astfel, în ordine, o istorie care, de la Cimabue-Duccio la Delacroix alunecă în academismul sublimat în ultimii ani ai secolului al XIX-lea în Bouguereau; apoi, pornind de la ceea ce ar fi perceput ca reacţie împotriva academismului, de la impresionism (care din acel moment şi-ar merita cu prisosinţă numele) până în zilele noastre, o adiţie (o tradiţie) de avangardă. „Nobila” istorie a artei care s-a ocupat atent de stabilirea evoluţiei şi transformărilor formale ale diverselor figuri simbolice, de la sarcofagele

romane la academismul secolului al XX-lea, a evitat să pătrundă în jungla producţiei moderne. Pentru istoricul de artă hegelian – bineînţeles, atunci când nu este de formaţie kantiană – esteticul sfârşeşte în comic şi farsă. Criticul de artă modern, hegelian fără să ştie, deţine în mod inconştient rolul clovnului în aceeaşi fabulă. De altfel, acest rol poate fi jucat la[84]

fel de bine şi de pictor („artistul"); Salvador Dalí (între alţii) este un exemplu uimitor în acest sens, plătit parcă anume să ilustreze sfârşitul comic al Esteticului.

Astfel, începând cu romantismul, grimasele se vor înmulţi treptat, fără alte consecinţe; cu precizarea că ceea ce filosofia (Ideea) încheie, se continuă totuşi şi că, în acest gol al încheierii perpetue, istoria, care în ciuda dorinţei idealiste continuă, oferă (la fel de bine şi retrospectiv) un cu totul alt câmp de lizibilitate. Parada artei moderne, oricât ar fi de aservită ideologiei dominante (mai ales în ce priveşte implicaţiile ei economice: piaţa picturii) evidenţiază, totuşi, prin ambiguităţile şi prin contradicţiile sale, istoria materialistă (materialismul istoric) pe care a conceput-o secolul al XIX-lea. [85]încercarea de revenire asupra

---

84 „Dialectica, o cunoaştere vie, multilaterală (implicînd o continuă sporire a aspectelor), presupunînd o mulţime inepuizabilă de aspecte particulare în modul de abordare, de apropiere de realitate (cu un sistem filozofic care se constituie într-un tot pornind de la fiecare aspect particular), iată un conţinut incomparabil mai bogat decît materialismul „metafizic", al cărui principal neajuns este că nu ştie să aplice dialectica la Bildertheorie (teoria reflectării), la procesul şi la dezvoltarea cunoaşterii." V. I. Lenin, Caiete filozofice (E.S.P.L.P., 1956, Buc.,
p. 324).

85 „Dezvoltarea este o «luptă» a contrariilor. Cele două concepţii fundamentale (sau cele două posibile ? sau cele două concepţii constatate în istorie) ale dezvoltării sînt : dezvoltarea ca micşorare şi mărire, ca repetare, fi dezvoltarea ca unitate a contrariilor (dedublare a unicului în contrarii care se exclud reciproc şi

realităţii acestui obiect specific, pictura, va fi deci pentru noi, întâi de toate, o încercare de descifrare a reţelei complexe de ambiguităţi şi contradicţii care o definesc astăzi.

„Sfârşitul”, ruptura, transformarea care se poate constata în secolul al XIX-lea în evoluţia unor discipline de avangardă este într-un fel proporţională cu rolul jucat de aceste discipline în cadrul Ideologiei dominante. Acest rol, evident foarte ambiguu, ţine în primul rând de articularea contradicţiilor aşa cum se manifestă ele în Istorie, aşa cum sunt deplasate şi, pentru ceea ce ne interesează, sublimate în ideologie. Acest efect ideologic de sublimare ne poate permite să reflectăm asupra autorităţii acordate producţiei artistice de către diverse tipuri de societate şi asupra relaţiei stabilite de societatea burgheză între producţia iraţională şi economie (cumpărarea *tabloului*, transformarea picturii într-un „obiect real”, pus pe piaţă şi cotat la bursă). În această perspectivă, transformarea radicală care apare în secolul al XIX-lea este tocmai cea a mijloacelor de producţie, al căror obiect de cunoaştere, pictura, sublimat ca „artă”, „figura” în ideologie, în ultimă instanţă, reflectarea. Revoluţia burgheză în faza sa cea mai progresistă, adică în faza revoluţiei economice şi industriale din secolul al XIX-lea, transformând mijloacele de producţie, este inevitabil obligată să facă manifest şi să dubleze antagonismul contradicţiilor care

---

raporturile reciproce între acestea). Prima concepţie despre mişcare lasă în umbră aato-dinamica, forţa ei motrice, izvorul, motivul ei (cu condiţia ca acest izvor să nu fie transpus în exterior — un zeu un subiect etc.). în cadrul celei de-a doua concepţii, atenţia principală se îndreaptă tocmai spre cunoaşterea izvorului «auto» dinamicii. Prima concepţie este moartă, săracă, aridă. Cea de a doua este vie. Numai aceasta din urmă oferă cheia «autodi- namicii» a tot ce există ; numai ea oferă cheia «salturilor», a «rupturii în succesiune», a «transformării în contrar» a distrugerii vechiului prin apariţia noului.“ Lenin, op. cit., p. 322.

o susţin. Marx scrie:

„Burghezia nu poate exista fără să revoluţioneze în mod constant instrumentele de producţie, deci raporturile de producţie, adică întregul ansamblu al raporturilor sociale. Această continuă transformare a producţiei, această zdruncinare neîntreruptă a întregului sistem social, această agitaţie şi această perpetuă nesiguranţă distinge epoca burgheză de toate epocile precedente. Toate raporturile sociale tradiţionale şi rigide, cu întreg cortegiul lor de noţiuni, de idei antice şi venerabile se dizolvă; toate cele care le înlocuiesc îmbătrânesc chiar înainte de a putea să se osifice. Tot ceea ce era solid şi permanent se risipeşte, tot ceea ce era sacru e profanat, iar oamenii sunt în sfârşit siliţi să arunce o privire lucidă asupra condiţiilor lor de viaţă şi asupra raporturilor lor reciproce”.

Această transformare economică implică, aşa cum bine arăta Marx, o transformare ideologică, o asemenea acuitate a luptei forţelor care intră atunci în joc, încât orice efect de sublimare trebuie în mod obligatoriu reajustat („tot ceea ce era sacru e profanat”: „figura” ideologică n-ar mai putea aparţine sferei purei „reflectări”). Iar ceea ce sfârşeşte lamentabil, farsă pentru sufletele nostalgice, se continuă în luptă şi marchează pentru ceilalţi o etapă decisivă a istoriei lor, reală, care rămâne de înfăptuit, de cucerit.

Secolul al XIX-lea certifică în mii de feluri această transformare pe care este silit să o recunoască – chiar dacă nu dispune încă de armele care i-ar permite să o stăpânească. Revoluţia economică obligă implicit burghezia la o raţionalizare a investiţiilor ideologice; şi, în fantasma scânreietoare a societăţii burgheze, încetul cu încetul, „ştiinţa” începe să ocupe (sub forma ideologică a „progresului”) locul hotărâtor atribuit odinioară „artei”. Clasa dominantă îşi glorifică

instrumentele dominaţiei. Făcându-se într-un fel proprietară a contradicţiilor pe care le produce, ea glorifică în secolul al XVII-lea, „arta", în timp ce îl condamnă pe Galileu aşa cum, în secolul al XIX-lea ajunge să ridice în slăvi ştiinţa experimentală. Se poate citi cu folos în acest sens ceea ce Marx notează în *Sfânta Familie*, denunţând această sublimare a ştiinţei în categoria vidă a „progresului".

Deplasându-se într-un câmp ideologic, pictura îi moşteneşte perturbările. În secolul al XIX-lea, caracterul acestor perturbări trimite, în ultimă instanţă, la forţe (ştiinţifice) ale căror calităţi progresive auto-dinamica) sunt practic ireductibile. Astfel, „arta" este obligată să se transforme, să se raţionalizeze (cubismul), să se dezvolte mai mult sau mai puţin empiric, printr-o anume complicitate cu ştiinţele care îi sunt contemporane. Despre aceasta este într-adevăr vorba atunci când ne referim la caracterul complice al raporturilor pe care le întreţine cu ştiinţele: fără îndoială, descentrarea funcţiei ideologice a artei nu numai că o plasează pe aceasta în cadrul contradicţiilor care o produc (contradicţii imposibil de stăpânit cel mai adesea) şi care îi sunt specifice, dar, ceea ce e mai important, o şi aruncă orbeşte în toate contradicţiile ideologiei dominante. Astfel, ea va deveni mai curând moştenitoarea ideologiei ştiinţei decât a ştiinţei însăşi, reluându-şi în mod inconştient prin aceasta rolul de sclavă şi de instrument de dominaţie. Exemplele acestui „scientism" artistic nu lipsesc, de la Seurat la Futurismul italian, până la recentele manifestări ale cuplului „artă şi tehnologie" în America, pentru a nu mai vorbi despre \ asarely în Franţa; ideologic, se repetă acelaşi vis anacronic: păstrarea locului artei printre instrumentele dominaţiei de clasă.

Rezultă faptul că ideologia ştiinţei nu împiedică

ştiinţa să progreseze şi că, din contradicţie în contradicţie, aceasta nu întârzie să producă transformările pe care trebuie să le producă. În „artă”, efectele ştiinţei nu depind, de cele mai multe ori, decât de rumoarea stârfiită în jurul lor şi nu au niciodată mai multă realitate, decât cea perceputa la căderea unul corp solid pe suprafaţa apei. Dar aici, ca şi pretutindeni, aceste urme, oricât de modeste ar fi, sunt semnele premergătoare ale unei istorii, ale unei forţe care încearcă să intre în posesia mijloacelor sale de existenţă (deci la nivelul suprastructurilor). Ceea ce se distinge aproape imediat în urma lăsată de această istorie, deja descoperită (K. Marx), ceea ce se distinge în spaţiul disciplinelor care depind direct de cunoaştere şi de investiţiile sale ideologice este (fără a stabili cea mai mică analogie) o revenire asupra mijloacelor de producţie proprii fiecărei discipline: poate fi citată revenirea lautreamontiană asupra codului retoric, revenirea cezanniană asupra codului perspectivic, efortul lui Seurat asupra raţionalizării producerii culorii etc. Dispărând iluzia ideologică şi profunzimea mistică, pictorul rămâne în faţa unui material formal, pe care va încerca, în mod mai mult sau mai puţin abil, să-l apropieze: Nabiştii (Maurice Denis) scriu că un tablou este în mod esenţial o suprafaţă plană acoperită de culori asamblate într-o anume ordine.[86] Privată de mijloacele critice (de forţele) care i-ar fi permis să se înscrie într-un context social revoluţionar, pictura se va refugia, fără a reveni asupra poziţiei sale ideologice, în iluzia unei istorii picturale autonome; altfel spus, într-unul din aspectele care determină transformarea producţiei sale

86 Dacă apropiem aoeastă propoziţie a Nabiştilor de teoriile eclectice ale Noului Roman, aşa cum le vedem, de pildă în film şi azi încă apărate de Robbe-Grillet, nu se poate să nu constatăm regresul istoric care, datorită lipsei unei activităţi teoretice riguroase, apare evident la nivelul practicii specifice.

specifice: aplatizarea formală (cubismul) şi cortegiul său de refulări mai mult sau mai puţin nostalgice.

Dar, bineînţeles, toate acestea trebuie înţelese, cuprinse în precipitarea, în colmatarea ideologică generală de noile antagonisme, rezultat al revoluţiei industriale şi al ascuţirii, pe zi ce trece mai evidentă, a luptei de clasă. Contradicţii al căror proces complex produce, în dezvoltarea empirică a unei practici date şi printr-una şi aceeaşi mişcare, breşa revoluţionară şi antidotul său reacţionar (academic). Trebuie distinse atent particularităţile acestui dublu raport de forţe (breşă revoluţionară/refulare academică) care se exercită asupra fondului ideologic. Una dintre ele, şi ea nu este de o mai mică importanţă, se constituie în mod logic ca urmare a rezonanţei procesului luptei de clasă asupra structurilor ideologice. Dacă ne deplasăm, nu pe un teren teoretic consecvent, ci într-un câmp de practici a căror evoluţie este lăsată cu totul în voia empirismului, vom fi siliţi să recunoaştem, pe de-o parte, că în domeniul disciplinelor investite de ideologia dominantă, elementele producătoare aparţin fără excepţie burgheziei şi, pe de altă parte, că poziţiile lor „revoluţionare" (atunci când există poziţii revoluţionare) nu pot fi recunoscute ca aliniere sau poziţie de clasă, înseamnă că, în acest context – şi secolul al XIX-lea poate oferi multe exemple – efectele *masive* ale luptei de clasă nu pot câştiga decât *indivizi* (decât subiecţi). Pe de altă parte, în măsura în care practica acestor indivizi nu este o practică teoretică consecventă (adică în măsura în care stadiul ştiinţelor contemporane cu această practică din care ea ar putea să provină nu le permite rigoarea teoretică), înseamnă că activitatea indivizilor (a acestor personalităţi) se distinge în primul rând în raport cu normalitatea programatică (ideologică) a societăţii în care trăiesc, ca „nevroză" („nevrozaţii" Lautréamont,

Cézanne, Artaud...). Ruptă teoretic de marele curent al luptei de clasă, marca efectului revoluţionar în câmpul ideologic se află în mod inevitabil plasată sub semnul fuziunii individ-nevroză (fuziune pe care Lautréamont a încercat şi a reuşit să o dezamorseze). În egală măsură trebuie ţinut cont şi de faptul că forţa de muncă produsă prin acest efect revoluţionar, în cadrul unei discipline date, atunci când se manifestă într-un context ca acela care ne interesează (revoluţia industrială), este atât de mare în spaţiul contradicţiilor care o generează, încât ea nu poate fi total cenzurată (încât nu poate duce decât episodic la un arest legal, la azil). Purtând însemnul „geniului", cuplul individ-nevroză este obligat în mod inevitabil să aibă în câmpul său de activitate – şi păstrând toate proporţiile – aproape acelaşi efect ca şi cel produs de socialiştii utopici, despre care Marx scrie: „dacă din multe puncte de vedere autorii acestor sisteme erau revoluţionari, sectele pe care le formează discipolii lor sunt întotdeauna reacţionare". Dac* în acest domeniu ar putea fi stabilită o cronologie, aş spune că într-o primă etapă, contradicţiile pe care „individul" le face manifeste în cutare sau cutare disciplină sunt asimilate anormalităţii, nevrozei, în timp ce ireductibilitatea lor apare, într-o a doua etapă, sub forma originalităţii, a găselniţei, a „anomaliei sublime", glorificând subiectul (antiteză a masei), individul ca geniu, ca şef de şcoală. Astfel, ceea ce făcea apel la ştiinţă, marcând forţa antagonismelor ireductibile, se vede din nou şi în mod inevitabil trecut în contul ideologiei. Avangarda, sub forma repetiţiei, de data aceasta autentic nevrotică, devine perfecta ilustrare a continuei disoluţii a raporturilor sociale, aşa cum a descris-o Marx; şi, în imposibilitatea de a reveni asupra propriilor ei contradicţii, ea devine din ce în ce mai clar o *tradiţie* a disoluţiei burgheze. Cuplul individ-nevroză câştigă

valoare de exemplu pentru discipolii care, fără să se preocupe de contradicţiile de la originea răsturnărilor spectaculare pe care ei sunt obligaţi să le ia în considerare, le vor reproduce mai mult sau mai puţin mecanic. Într-un sens, găsim aici raţiunea obiectivă de a fi a diverselor tipuri de teorii formaliste. Apariţia contradictorie a forţelor sociale într-o asemenea disciplină dată nu este simţită decât la nivelul transformărilor celor mai evidente, ca transformare a unor elemente aparent specifice acestei discipline. Ceea ce intră în istorie ca revoluţie – căreia domeniul ideologic îi suportă inevitabil efectele, adică, din punctul de vedere al analizei fenomenelor, ca structură de interdependenţă dialectică a diverselor câmpuri sociale – va fi într-o oarecare măsură răsturnat şi recuperat sub forma unei creşteri a iraţionalităţii (nevroză genială), ca aparţinând în mod esenţial specificităţii şi autonomiei unei discipline sau alteia (din acel moment reconstituite în schema metafizică regulă/transgresiune). Faptul acesta îi conferă picturii de care ne ocupăm aici un anume revoluţionarism formal (de aceea s-ar putea spune că pictura modernă n-a părăsit niciodată orizontul impresionismului). Acest fenomen de refulare formalistă pe care îl manifestă pictura modernă este cu atât mai puternic cu cât, mizând pe efectul repetiţiei nevrotice, el se rupe, refuzând tot ceea ce nu depinde cu stricteţe de ceea ce el consideră a-i fi material specific (material pe care îl reduce mecanic la manifestările sale cele mai elementare), el se rupe deci de orice aport exterior şi, printre altele, de două ştiinţe care nici ele, cu siguranţă, nu s-au născut întâmplător din revoluţia industrială şi din ideologia unui raţionalism îngust, pozitivist: lingvistica şi psihanaliza.

S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că neputând lua în considerare contradicţia principală care determină

câmpul social de care depinde, pictura nu-şi poate concepe evoluţia decât în funcţie de o concepţie metafizică a legilor evoluţiei sale (criteriile pictorului, ca şi cele ale criticului de artă, sunt de fapt toate reductibile la conceptul de dezvoltare în sensul de augmentare, diminuare, repetiţie). Trebuie notat aici că această pliere a obiectului asupra lui însuşi (asupra propriei sale istorii) în marea transformare ideologică din secolul al XIX-lea produce logic, sub continua presiune a iraţionalismului mecanicist pe care-l înfruntă pictura, ca pe un nou ecran, o plus-valoare filosofică. Astfel, vom vedea cum, rând pe rând, Kant, Schopenhauer, Husserl, Jung vor prelua, într-un fel, ca pe o ştafetă, sarcina de instrument al dominării ideologice (şi aceasta, la fel de bine sub pana lui Hourcade, ca şi sub cea a lui Paulhan, Sartre, Merleau-Ponty şi atâţia alţii).

Contradicţia principală, manifestând din ce în ce mai multă violenţă, dublează, în câmpurile în care este refulată, forţele antagoniste ale acestora. În spaţiul teoriei cunoaşterii, antagonismele materialismului şi ale idealismului astfel dublate se vor manifesta, între altele, la nivelul trecerii de la ideologie la ştiinţă; iar în ceea ce privet se pictura, la nivelul trecerii de la restituirea unui obiect de cunoaştere, investit de mistica ideologiei dominante, la rolul său obiectiv. Am putea remarca astfel cărei tocmeli îi serveşte drept miză acest tip de obiect (pictură, literatură, cinema etc.). Refulată, dublând antagonismele, contradicţia principală va produce logic, în acest câmp, şi un surplus de ştiinţă şi un surplus de mistică. Dar, bineînţeles, nu se pune problema distribuirii acestor antagonisme într-un mod mecanic, asemeni soldaţilor de plumb, de o parte şi de alta a unei frontiere; am spune (poate puţin pripit) că ele se comportă într-un asemenea fel încât este vorba, pentru

fiecare din aspectele lor, de o ştiinţă *mistica* şi o mistică *ştiinţifică*. Rolul de legătură îndeplinit de filosoful idealist apare aici foarte clar (deşi el însuşi e implicat în contradicţie); el asigură imuabila-istorie egală şi închisă în ea însăşi a fenomenelor şi, atestând în acest câmp închis sensul abstract al „lucrului”, al operei prinse în capcana unui obiect real, îi oferă pictorului, cu aceeaşi ocazie, dreptul la un solid cont în bancă. Pe scurt, el devine girantul brevetat al cuplului individ-nevrază, căruia îi garantează, cel mai adesea după moarte sau, dacă acceptă, în viaţă fiind, rolul de „mort” ideologic, o situaţie (o alianţă) eternă.

Toate acestea au fost afirmate cu scopul de a arăta că refularea contradicţiei principale, dublând antagonismele proprii câmpului pictural, nu poate decât să producă un model repetitiv (evident, tot mai dramatic derizoriu), exact în măsura în care această refulare face imposibilă o abordare dialectică a principalului aspect al contradicţiei specifice acestui câmp. În cadrul contradicţiei principale, tocmai forţele reacţionare fac imposibilă abordarea aspectului principal al contradicţiei specifice într-un câmp dat, cu scopul de a rămâne stăpânele instrumentelor ideologice. Dar discuţia asupra contradicţiei specifice unui anume câmp dat nu poate fi concepută în afara raportului (structural) dintre acest câmp specific şi contradicţia principală. Adică, pentru ceea ce ne interesează pe noi aici, rezonanţa transformărilor raporturilor de producţie la nivelul instrumentelor ideologice. Sau, din punctul de vedere al analizei acestei rezonanţe, consecinţele transformării forţei efectelor revoluţionare ale masei proletariatului, în cadrul câmpului ideologic, în activităţi „revoluţionare” individuale. Cred că Marx subliniază unul din aspectele acestei contradicţii atunci când scrie: „... dacă, din multe puncte de vedere, autorii acestor sisteme erau

revoluţionari, sectele pe care le formează discipolii lor sunt întotdeauna reacţionare”. Ceea ce este produs de contradicţia principală în câmpul ideologic (activitatea „revoluţionară” individuală) va fi reprodus în acelaşi câmp într-o formă colectivă; doar cu precizarea că această formă colectivă (şcoală, academie, cerc etc.), cenzurând forţa productivă a contradicţiei principale nu are alt obiectiv decât să restituie individualul transgresiv transcendenţei unei cunoaşteri, să înlocuiască dialectica contradicţiei printr-un evoluţionism în esenţă metafizic. Activitatea acestei forme colective (sectare) este în mod obligatoriu reacţionară, în măsura în care, reproducând inconştient condiţiile apariţiei unei activităţi „revoluţionare” individuale, ea separă această activitate de luptele care o produc şi, deviind-o într-un câmp în care ea nu este decât un plus sau minus de *spirit* (altfel spus de valoare), o sterilizează oarecum înainte de a o consacra drept categorie a progresului în contul clasei dominante.

Sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al

XX-lea sunt bogate în formaţiuni de grup de acest tip (de tipul reproducerii academice); fie că este vorba de Nabişti, de Pointilişti, de şcoala de la Pont-Aven, de Fauvişti, de Cubişti, de Bauhaus, de Suprarealişti... Şi am putea continua enumerarea denumirilor la nesfârşit; de altfel, deşi într-o formă din ce în ce mai caricaturală, tradiţia nu se opreşte brusc la începutul secolului, ci se continuă până în zilele noastre. Exemplele sale cele mai frapante pot fi întâlnite, evident, în Statele Unite, după cel de-al doilea război mondial, sub denumirea de „action painting” (tradiţia descompunerii burgheze va căpăta, aici mai mult decât oriunde altundeva, un caracter aproape oficial de precipitare, încât va fi capabilă să dea naştere anual unei şcoli sau unei academii: art edge, pop art, color-field painting, minimal art, op-art, earth-works

etc.). Se pare că în Franţa, evenimentele din mai 1968 au declanşat o nouă epidemie de „colective" care îşi propune să sterilizeze şi să reproducă mecanic, în spiritul ideologiei dominante, toate cuceririle pozitive ale acestor ultimi cincizeci de ani (şi mai ales cele ale marii revoluţii ruse). Colectivul (secta) *Change* fiind cel mai reprezentativ al acestei stări de Spirit.[87]

Acest model ideologic: Masă → contradicţie principală – * producţie „revoluţionară" individuală → secte, n-ar fi desigur complet dacă la sfârşitul parcursului nu ar apărea negarea procesului, adică sinteza sa într-un nou individ mai mult sau mai puţin producător, adică producător de plus şi de minus. Astfel, schema se închide şi se reînnoieşte, întâlneşte noi forţe care îi accentuează antagonismele. Traversând diversele stadii ale capitalismului, schema poate fi regăsită aproape întotdeauna identică cu sine din perspectiva unei posibile deplasări a câmpului de activitate a contradicţiei principale („în epoca imperialismului cele mai mari diferenţe politice sunt foarte atenuate"). Teoria care se elaborează astăzi în cadrul luptei de clasă nu trebuie să îndepărteze această eventualitate, în măsura în care armele, acum ale sale, oricare ar fi frontul de luptă (economic, ideologic, politic), sunt atotputernice. Din această perspectivă, cea a unei lupte deosebit de lungi şi aspre pe frontul ideologic, se impune revenirea asupra momentelor de maximă intensitate ale rezonanţei contradicţiei principale în cele mai diverse câmpuri. Şi, pentru că această revenire este UNA din condiţiile pe

---

87 Sectă, aşa cum terminologia lui Marx defineşte cuvîntul, mi se pare a fi mai potrivit decît colectiv sau grup etc. Aceasta, în măsura în care sectă ne permite să situăm activitatea acestui tip de reproducere academică în interiorul instrumentelor ideologice într-un mod care nu o limitează mecanic la cîteva semnături. A se vedea chiar în acest număr, Vérité d'une marchandise : le bluff „change" şi în Cinéthique nr. 5, »Le front gauche de l'art".

care proletariatul trebuie să le îndeplinească pentru a deveni stăpânul suprastructurilor, el, proletariatul, nu trebuie să neglijeze niciunul din câmpurile (oricât de excentrice ar fi ele) în care se investeşte ideologia dominantă. Iluzia centrului nu este oare una din principalele capcane ideologice? Astfel, structura proprie „evoluţiei” picturii moderne prinsă în lanţul de refulări, pe care le produce imposibilitatea (sau refuzul) de a gândi contradicţia principală, nu rămâne fără consecinţe.

N.B. Într-un câmp specific (în câmpul specific al picturii) recunoaşterea contradicţiei principale presupune în mod necesar efecte empirice care vor paraliza nu numai evoluţia acestui câmp specific ci, vor afecta chiar într-un anume fel câmpuri mai mult sau mai puţin învecinate. Aş putea spune că „anchilozarea” se produce în punctele în care disciplinele se articulează productiv unele cu altele, aceste puncte devenind astfel deosebit de strategice în lupta ideologică. La urma urmelor, toate acestea pot fi concepute în spaţiul demultiplicării contradicţiilor produse de burghezie, contradicţii ce pot fi rezumate, aşa cum am demonstrat-o mai sus, prin lupta perpetuă dintre un plus de ştiinţă şi un plus de mistică. Dacă, aşa cum este cazul aici, ne hotărâm să luăm în considerare repercusiunile ideologice produse de transformarea mijloacelor de producţie şi a relaţiilor de producţie din secolul al XIX-lea, va trebui în mod inevitabil, în cadrul practicii marxiste – singura care poate aprecia sensul acestei revoluţii – să analizăm situaţia obiectivă a celor două ştiinţe născute din raţionalismul inerent acestei epoci: psihanaliza şi lingvistica. Produse ale contradicţiilor proprii ideologiei pozitiviste a ştiinţei, psihanaliza şi lingvistica operează o analiză retrospectivă chiar asupra instrumentelor care constituie subiectul ideologic al acestei ştiinţe, o revenire care, bineînţeles, nu va fi nici ea scutită de

povara de contradicţii şi antagonisme; mai ales în măsura în care aici, ca şi în alte părţi, contradicţia principală va fi refulată. Rezultă că aceste ştiinţe ale sistemelor semnificante sunt singurele care pot să producă articularea necesară înţelegerii fenomenelor ideologice, astfel încât, în câmpul practicii sociale, această articulare să restituie impactul real al uneia sau alteia dintre practicile specifice. Dacă, la nivelul unei practici semnificante date, luăm în considerare pictura, efectele „revoluţionare" sau salturile calitative datate (secolul al XIX-lea), neputându-le studia articulaţiile reale (repercusiunea la nivelul ideologiei a transformării relaţiilor de producţie), ne vom găsi în faţa unui fenomen a cărui iraţionalitate justifică fuziunea individ-nevroză, pe care o anume societate o sublimează în cuplul *subiect-artist*. Dacă, dimpotrâvă, vom lua în considerare diversele moduri de înscriere a acestei practici semnificante, situând-o în cadrul contradicţiei principale, suntem obligaţi:

1) să-i restituim, în acest cadru, rolul obiectiv pentru momentul istoric în care ea este luată în considerare, adică

2) să operăm o retrospectivă asupra propriei structuri de vehicul ideologic (în ceea ce priveşte istoria picturii, determinările speculare ale semnificantului)

3) să analizăm formele nevrotice (religioase) pe care le iau aceste determinări în câmpul unui tip sau altul de contradicţie specifică

4) în sfârşit, să-i redăm acestei practici complexitatea operatorie de obiect al cunoaşterii în câmpul celorlalte practici sociale.[88]

---

88 „Un marxist radical va observa mai curînd în practicile semiotice, inclusiv pictura, o activitate de acelaşi rang ca şi celelalte prac- tici sociale. Pe de altă parte, distincţia valorizantă a picturii în simbolică/ realistă nu este pertinentă. Valoarea socială a unei practici semiotice constă^ în modelul global al lumii pe care această

Cele de mai sus rezumă importanţa strategică a ştiinţelor situate în punctul acestei articulări diferenţiale şi faptul că, de aceea, va trebui să acordăm o atenţie deosebită practicilor a căror rămânere în urmă şi al căror empirism teoretic nu poate să nu aibă efect asupra modelelor instituite de aceste ştiinţe. Analiza lui Freud asupra corpusului pictural sau chiar cea a psihanaliştilor care i-au urmat este, din acest punct de vedere, la nivelul unei practici semnificante, simptomul unei orbiri specifice, care ar trebui studiat.

Tocmai aici am putea descoperi unul din posibilele aporturi ale acelei „teorii a picturii" – încă de elaborat – în cadrul teoriei generale care acum se constituier regulile lecturii nu sunt cele ale literei, ci cele ale aluziei: sunt reguli lingvistice, nu filologice.1

Filologia are într-adevăr drept sarcină fixarea sensului literal al unui enunţ, dar nu are nicio putere asupra sensurilor secunde. Dimpotrivă, lingvistica acţionează, nu pentru a reduce ambiguităţile limbajului, ci pentru a le înţelege şi, dacă putem spune, pentru a le *institui*. Ceea ce poeţii cunosc de mult timp sub numele de *sugestie* sau *evocare*, lingvistul încearcă acum să abordeze, dând un statut ştiinţific ezitărilor sensului. R. Jakobson a insistat asupra ambiguităţiconstitutive a mesajului poetic (literar); aceasta înseamnă că ambiguitatea nu mai ţine de o perspectivă estetică asupra „libertăţilor" interpretării, şi cu atât mai puţin de o cenzură morală asupra riscurilor sale, ci că poate fi formulată în termenii unui cod: limba simbolică a operelor literare este *prin însăşi structura sa* o limbă plurală al cărei cod estet alcătuit în aşa fel încât orice

---

practică îl propune : această valoare nu există decit dacă decupajul corpus-ului propus de practica semiotică dată este orientat în sensul rupturilor istorice care reînnoiesc societatea." Julia Kristeva, Recherches pour une semanalysc, p. 51, coli. „Tel Quel", Ed. du Seuil, Paris, 1969.

cuvânt (orice operă) generat de el are sensuri multiple. Această predispoziţie există deja în limba propriu-zisă ce comportă mai multe incertitudini decât se recunoaşte, fapt care începe să-l preocupe pe lingvist[8990]. Şi totuşi, ambiguităţile limbajului practic nu reprezintă nimic faţă de cele ale limbajului literar. Primele sunt, într-adevăr, reductibile prin *situaţia* în care apar: ceva în afara celei mai ambigue fraze, un context, un gest, o amintire ne spune cum trebuie să o înţelegem, dacă vrem să utilizăm *practic* informaţia pe care este chemată să ne-o transmită: contingenţa face clar sensul.

Nimic asemănător în cazul operei: opera este pentru noi fără contingenţă, şi aceasta o defineşte, poate, cel mai bine; opera nu este înconjurată, desemnată, protejată, dirijată de nicio situaţie, nicio viaţă practică nu este acolo pentru a ne comunica sensul pe care trebuie să i-l dăm; ea are întotdeauna ceva citaţional: ambiguitatea îi este în întregime pură; oricât de prolixă ar fi, are întotdeauna ceva din concizia pythică, cuvinte conforme unui prim cod (Pythia nu divaga), şi totuşi deschisă mai multor sensuri pentru că aceste cuvinte erau pronunţate în afara oricărei *situaţii* – dacă nu în chiar situaţia de ambiguitate: opera este întotdeauna într-o situaţie profetică. Bineînţeles, adăugând situaţia *mea* lecturii pe care o fac unei opere, pot să-i reduc ambiguitatea (şi aşa se întâmplă de obicei); dar această situaţie, schimbătoare, *compune* opera, nu o regăseşte: opera nu poate protesta împotriva sensului pe care i-l dau, din moment ce mă supun eu însumi constrângerilor codului simbolic care o fondează, adică din moment ce

---

89d ucerea gîndirii sale ar suprima literatorul care s-ar numi, din această pricină, monsieur Tout le Monde“ (citat de J. P. Richard, l'Univers imaginaire de Mallarrié, Seuil, 1961, p. 576).

90 Cf. A. J. Greimas, Cours de Sémantique, în special capitolul VI asupra Izotopiei discursului (Curs apărut la École normale supérieure de Saint-Cloud, 1964).

accept să-mi înscriu lectura în spaţiul simbolurilor; dar ea nu poate nici să autentifice acest sens, căci codul secund al operei este limitativ, nu prescriptiv: el trasează volume de sens, nu linii; fondează ambiguităţi, şi nu un sens.

Retrasă din orice *situaţie*, opera se oferă tocmai prin aceasta, explorării: în faţa celui care o scrie sau o citeşte, ea devine o întrebare pusă limbajului ale cărui fundamente le simţim, ale cărui limite le atingem. Opera devine astfel depozitara unei imensne, neîncetate anchete asupra cuvintelor. Am vrea întotdeauna ca simbolul să nu fie decât o caracteristică a imaginaţiei. Dar simbolul are şi o funcţie critică, iar obiectul criticii sale este limbajul însuşi. *Criticilor Raţiunii* pe care ni le-a dat filosofia, le-am putea eventual adăuga o *Critică a Limbajului* – acesta fiind literatura însăşi.

Or, dacă e adevărat că opera deţine, prin structură, un sens multiplu, ea trebuie să dea naştere la două discursuri diferite: căci putem urmări aici, pe de-o parte, toate sensurile pe care le acoperă sau, ceea ce este acelaşi lucru, sensul vid care le suportă pe toate; iar pe de altă parte, putem urmări doar unul din aceste sensuri. În orice caz, cele două discursuri nu trebuie să fie confundate, căci nu au nici acelaşi obiect, nici aceleaşi sancţiuni. Putem propune numele de *ştiinţă a literaturii* (sau a scriiturii) pentru acest discurs general al cărui obiect este, nu un anume sens, ci însăşi pluralitatea sensurilor operei, şi *critică literară* pentru celălalt discurs care îşi asumă în mod deschis, pe propriile-i riscuri, intenţia de a da un sens particular operei. Această distincţie nu este totuşi suficientă. Pentru că acordarea sensului poate fi scrisă sau tăcută, vom separa *lectura* operei de *critica* sa: prima este imediată; a doua este mediată printr-un limbaj intermediar care este scriitura criticului. *Ştiinţă*, *Critică*, *Lectură*, acestea sunt

cele trei cuvinte pe care trebuie să le parcurgem pentru a împleti în jurul operei cununa sa de limbaj.

— ...Avem o istorie a literaturii, dar nu

Ştiinţa literaturii... Ţt

avem o ştiinţă a literaturii, pentru ca, fără îndoială, nu am reuşit încă să recunoaştem pe deplin natura *obiectului* literar, care este un obiect scris. Din momentul în care admitem că opera este făcută din scriitură (şi tragem de aici toate consecinţele), o *anume* ştiinţă a literaturii devine posibilă. Obiectul său (dacă ea va exista într-o zi) nu va putea fi unul ce impune operei un sens, în numele căruia şi-ar asuma dreptul de a le înlătura pe celelalte: s-ar compromite în această acţiune (aşa cum a făcut-o până acum). Nu va putea fi o ştiinţă a conţinuturilor (asupra cărora doar cea mai strictă ştiinţă istorică poate avea putere), ci o ştiinţă a *condiţiilor* conţinutului, adică a formelor: se va interesa de variaţiile de sens generate şi, dacă putem spune aşa, *generabile* de opere; ea nu va interpreta simbolurile, ci numai polivalenţa lor; într-un cuvânt, obiectul său nu va mai fi suma sensurilor pline ale operei ci, dimpotrivă, sensul vid care le suportă pe toate.

Modelul său va fi, bineînţeles, lingvistic. Pus în faţa imposibilităţii de a stăpâni toate frazele unei limbi, lingvistul acceptă să stabilească *un model ipotetic de descriere*, pe baza căruia să poată explica cum sunt generate frazele infinite ale unei limbi.[91] Oricare ar fi corectările pe care am fi siliţi să le facem, nu există niciun motiv care să împiedice aplicarea unei astfel de metode la operele literaturii: aceste opere sunt ele însele asemănătoare unor imense „fraze”, derivate din limba generală a simbolurilor printr-un număr de transformări reglate sau, mai general, printr-o anume logică

91 Mă gîndesc aici, desigur, la lucrările lui N. Chomsky şi la propunerile gramaticii transformaţionale.

semnificantă care trebuie descrisă. Altfel spus, lingvistica poate da literaturii acest model generativ care este principiul oricărei ştiinţe, pentru că trebuie întotdeauna să dispui de nişte reguli pentru a explica nişte rezultate. Ştiinţa literaturii va avea deci drept obiect, nu motivarea faptului pentru care un sens trebuie acceptat, nici cea pentru care a fost acceptat (acest lucru, o dată mai mult, este treaba istoricului), ci cauza pentru care el este *acceptabil*, nu în funcţie de regulile filologice ale literei, ci în funcţie de regulile lingvistice ale simbolului. Regăsim aici, transpusă la scara unei ştiinţe a discursului, sarcina lingvisticii recente, aceea de a descrie *gramaticalitatea* frazelor, şi nu semnificaţia lor. În acelaşi fel ne vom strădui să descriem *acceptabilitatea* operelor, şi nu sensul lor. Nu vom clasa ansamblul sensurilor posibile ca pe o ordine imobilă, ci ca pe urmele unei imense dispuneri „operante” (pentru că ea permite alcătuirea operelor), extinsă de la autor la societate. Răspunzând *facultăţii limbajului* postulată de Humboldt şi Chomsky există, poate, în om o *facultate a literaturii*, o energie a cuvântului care nu are nimic comun cu „geniul”, pentru că este alcătuită din reguli independente de autor şi nu din ispiraţie sau voinţă personală. Nu imagini, idei sau versuri sunt şoptite scriitorului de vocea mitică a Muzei, ci marea logică a simbolurilor, marile forme vide care ne permit să vorbim şi să operăm.

Sunt uşor de imaginat sacrificiile pe care o asemenea ştiinţă le implică privitor la ceea ce iubim sau credem că iubim în literatură, când vorbim despre ea, şi care este adesea *autorul*. Şi totuşi: cum ar putea vorbi ştiinţa despre *un* autor? Ştiinţa literaturii nu poate decât să apropie opera literară, cu toate că aceasta este semnată de mit, care nu este semnat.1 Suntem în general înclinaţi să credem, cel puţin astăzi, că scriitorul

poate să-şi revendice sensul operei şi să-l afirme drept legal; de unde şi întrebarea absurdă a criticului adresată scriitorului mort, vieţii, urmelor intenţiilor sale, pentru a ne asigura el însuşi de ceea ce semnifică opera sa: vrem cu orice chip să facem să vorbească mortul sau substituţii săi, timpul, genul, lexicul, pe scurt, *elementul contemporan* autorului, proprietar prin metonimie ai dreptului scriitorului, transferat asupra creaţiei sale. Chiar mai mult: ni se cere să aşteptăm moartea scriitorului pentru a-l putea trata cu „obiectivitate"; curioasă răsturnare: în momentul în care opera devine mitică, trebuie să o tratăm ca pe un fapt exact.

Moartea are o altă importanţă: ea face ireală semnătura autorului şi transformă opera în mit: adevărul anecdotelor se consumă degeaba pentru a întâlni adevărul simbolurilor. Bunul simţ popular o ştie prea bine: nu mergem să vedem jucându-se „o operă de Racine", ci „un Racine", aşa cum mergem să vedem „un Western", ca şi cum am lua după bunul nostru plac, pentru a ne hrăni, la un anumit interval de timp, puţin din substanţa unui mare mit; nu mergem să vedem *Fedra*, ci pe Berma în *Fedra*, ca şi cum am citi Sofocle, Freud, Hölderlin şi Kierkegaard în *Oedip* şi *Antigona*. Şi, de fapt, avem dreptate, pentru că refuzăm astfel ca moartea să copleşească viaţa, eliberăm opera de constrângerile intenţiei, regăsim vibraţia mitologică a sensurilor. Ştergând semnătura scriitorului, moartea fondează adevărul operei, care este enigmă. Fără îndoială, opera „civilizata" nu poate fi tratată ca un mit, în sensul etnologic al termenului; dar diferenţa ţine mai puţin de semnătura mesajului decât de substanţa sa: operele noastre sunt scrise, lucru care le impune constrângeri de sens pe care mitul oral nu le-a putut cunoaşte; ne aşteaptă o mitologie a scriiturii care nu va avea drept obiect opere *determinate*, adică înscrise într-

un proces de determinare a cărui origine ar fi o persoană (autorul), ci opere *străbătute* de marea scriitură mitică în care umanitatea îşi încearcă semnificaţiile, adică dorinţele.

Va trebui deci să acceptăm redistribuirea obiectelor ştiinţei literare. Autorul, opera nu sunt decât punctul de plecare al unei analize al cărei orizont este limbajul: nu poate exista o ştiinţă a lui Dante, Shakespeare sau Racine, ci doar o ştiinţă a discursului. Această ştiinţă va avea două mari domenii, în funcţie de semnele de care se va ocupa; primul va cuprinde semnele inferioare frazei, cum sunt vechile figuri, fenomenele de conotaţie, „anomaliile semantice” 1 etc., pe scurt, toate trăsăturile limbajului literar în ansamblul său; cel de-al doilea va cuprinde semnele superioare frazei, părţile discursului din care se poate deduce o structură a povestirii, a mesajului poetic, a textului discursiv [92][93]etc. Unităţile mari şi mici ale discursului sunt evident într-un raport de integrare (ca şi fenomenele faţă de cuvinte şi cuvintele faţă de frază), dar ele se constituie în niveluri independente de descriere. Abordat în acest fel, textul literar se va oferi unor analize *sigure*, dar este evident faptul că aceste analize vor lăsa neatins un enorm

---

92 Tz. Todorov, „Les anomalies sémantiques“, apărut în revista Langages.

93 Analiza structurală a povestirii prilejuieşte azi cercetări preli

minarii, care au loc la Centre d'Érudes des Communications de Masse de l'École pratique des Hautes Études, plecînd de la lucrările lui V. Propp şi Cl. Lévi-Strauss. — In legătură cu mesajul poetic, a se vedea : R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Minuit, 1963, cap. 11 şi Nicolas Ruwet : „L'analyse structurale de la poésie“ (Linguistics 2,

dec. 1963) şi „Analyse structurale d'un poème français“, (Linguistics 3, ian. 1964). Cf. de asemenea, Cl. Lévi-Strauss şi R. Jakobson : „Les chats de Charles Baudelaire“ (l'Homme, II, 1962, 2) şi Jean Cohen, Structure du langage poétique (Flammarion, 1966).

reziduu. Acest reziduu ar corespunde în suficientă măsură la ceea ce, astăzi, noi considerăm esenţial în operă (geniul personal, arta, umanitatea), exceptând cazul în care am manifesta interes şi dragoste pentru adevărul miturilor.

Obiectivitatea cerută de această nouă ştiinţă a literaturii se va răsfrânge de asemenea nu asupra operei imediate (care ţine de istoria literară sau de filologie), ci asupra inteligibilităţii sale. Aşa cum fonologia, fără a refuza verificările experimentale ale foneticii, a fondat o nouă obiectivitate a sensului fonic (şi nu numai cea a sunetului fizic), tot astfel există o obiectivitate a simbolului, diferită de cea necesară fondării literei. Obiectul produce constrângeri de substanţă, nu reguli de semnificare: „gramatica” operei nu este cea a idiomului în care este scrisă, iar obiectivitatea noii ştiinţe depinde de această a doua gramatică, nu de prima. Ştiinţa literaturii nu se va interesa de faptul că opera a existat, ci de faptul că a fost înţeleasă şi că mai este încă: inteligibilul va fi izvorul „obiectivităţii” sale.

Va trebui câeci să renunţăm la ideea că ştiinţa literaturii poate să ne ofere sensul care trebuie negreşit atribuit unei opere: ea nu *va da* şi nu *va regăsi* niciun sens, ci va descrie în funcţie de care logică anume sunt generate sensurile, într-un fel care poate fi *acceptat* de logica simbolică a oamenilor, tot aşa cum frazele limbii franceze sunt *acceptate* de „sentimentul lingvistic” al francezilor. Rămâne un drum lung de parcurs până vom putea dispune de o lingvistică a discursului, adică de o veritabilă ştiinţă a literaturii, conformă naturii verbale a obiectului său. Căci dacă lingvistica poate să ne ajute, ea nu poate singură să rezolve toate problemele pe care le ridică aceste obiecte noi, adică părţile discursului şi sensurile duble. Ca atare, ea va face apel la istorie, care îi va furniza durata, adesea imensă, a codurilor secunde

(cum este cazul codului retoric) şi la antropologie, care va permite descrierea logicii generale a semnificanţilor prin comparaţii şi integrări succesive.

Cr. t.ca Critica nu este ştiinţa. Aceasta din urmă se ocupă de sensuri, cealaltă le produce. Ea ocupă, aşa cum am spus, un loc intermediar între ştiinţă şi lectură, conferind o limbă cuvântului pur care citeşte şi un cuvânt (printre altele) limbii mitice din care este alcătuită opera şi despre care vorbeşte ştiinţa.

Raportul criticii cu opera este cel al unui sens cu o formă. Criticul nu poate pretinde să „traducă" opera, să o facă adică mai explicită, căci nu există nimic mai clar decât opera. Dar el poate să „genereze" un anume sens, derivându-l dintr-o formă care este opera. Dacă citeşte „fiica lui Minos şi a Pasiphaëi", rolul său nu este de a stabili că este vorba de Fedra (filologii vor face acest lucru), ci de a concepe o reţea de sens, astfel încât să se instaleze aici, conform anumitor exigenţe logice asupra cărora vom reveni imediat, tema chtoniană şi tema solară. Criticul dedublează sensurile, făcând ca, deasupra primului limbaj al operei să plutească un al doilea limbaj, adică o coerenţă de semne. Este vorba, de fapt, de un fel de anamorfoză, fiind bine stabilit că, pe de o parte, opera nu se oferă niciodată ca o pură reflectare (ea nu este un obiect specular ca un măr sau o cutie) iar, pe de altă parte, că anamorfoza însăşi este o transformare *supravegheată*, supusă unor constrângeri optice: din ceea ce reflectă trebuie să transforme *totul*; să nu transforme decât urmând anumite legi; să transforme întotdeauna în acelaşi sens. Acestea sunt cele trei constrângeri ale criticii.

Criticul nu poate spune „*orice*".1 Ceea ce îi controlează expunerea nu este totuşi teama morală de a „delira"; mai întâi, pentru că el lasă altora sarcina nedemnă de a tranşa peremptoriu între raţiune şi lipsa

de raţiune, în chiar secolul în care delimitarea lor este repusă în discuţie[94]; apoi, pentru că dreptul de a „delira” a fost cucerit de literatură cel puţin de la Lautréamont încoace şi pentru că critica ar putea foarte bine intra în delir conform unor motive poetice, cu condiţia să declare acest lucru; în sfârşit, pentru că delirurile de astăzi sunt adesea adevărurile de mâine; Taine nu i-ar fi părut, oare, delirant lui Boileau, Georges Blin lui Brunetière? Nu, dacă criticul are ceva de spus (şi nu orice), înseamnă că el acordă cuvântului (al autorului şi al său) o funcţie semnificantă şi că, prin urmare, anamorfoza pe care o imprimă operei (şi căreia nimeni nu poate să i se sustragă) este ghidată de constrângerile formale ale sensului: sensul nu se face oricum (dacă vă îndoiţi, încercaţi); sancţiunea criticului nu este sensul operei, ci este sensul a ceea ce el spune despre operă.

Prima constrângere cere să considerăm că în operă totul este semnificant: o gramatică nu este bine descrisă dacă în ea nu se pot explica *toate* frazele, un sistem de sensuri este nedesăvârşit dacă *toate* cuvintele nu pot să-şi găsească un loc inteligibil: este suficient ca un singur element să fie în plus şi descrierea nu este bună. Această regulă a exhaustivităţii, pe care lingviştii o cunosc bine, are o altă valoare decât ceea a controlului statistic ce pare a fi impus ca o obligaţie criticului.1 O opinie persistentă, cu originile tot într-un pretins model al ştiinţelor fizice, îi spune că nu poate reţine din operă decât elementele frecvente, repetate, în caz contrar făcându-se vinovat de „*generalizări abuzive*” şi de „*extrapolări aberente*”; nu puteţi, i se spune, să trataţi ca „generale” situaţii pe care le găsim doar în două sau trei

94 Trebuie să reamintim că nebunia are o istorie — şi că această istorie nu s-a sfîrşit ? (Michel Foucault, Folie et Déraison, Histoire de la Folie à l’âge classique, Plon, 1961).

tragedii ale lui Racine. Trebuie să reamintim încă o dată[95] că, din punct de vedere structural, sensul nu se naşte prin repetiţie, ci prin diferenţă, în aşa fel încât un termen rar, de îndată ce este surprins într-un sistem de excluderi şi relaţii, semnifică tot atât de mult cât un termen frecvent: în franceză, cuvântul *baobab* nu are nici mai mult nici mai puţin sens decât cuvântul *a-mi*. Statistica unităţilor semnificante îşi are interesul său, şi o parte a lingvisticii se ocupă de acest lucru; dar ea clarifică *informaţia*, nu semnificaţia. Din punct de vedere critic, nu poate conduce decât la un impas; căci din momentul în care definim interesul unei notaţii sau, dacă vrem, gradul de persuasiune al unei trăsături prin numărul apariţiilor sale, trebuie să stabilim metodic acest număr: începând cu câte tragedii voi avea dreptul să „generalizez" o situaţie raciniană? Cinci, şase, zece? Trebuie să depăşesc „media" pentru ca trăsătura să fie notabilă iar sensul să apară? Ce voi face cu termenii rari? Să mă debarasez de ei, numindu-i pudic „excepţii", „devieri"? Tot atâtea absurdităţi pe care semantica ne permite să le evităm. Căci „a generaliza" nu desemnează aici o operaţie cantitativă (a deduce din numărul apariţiilor sale adevărul unei trăsături), ci calitativă (a însera orice termen, chiar rar, într-un ansamblu general de relaţii). Bineînţeles, singură, o imagine nu poate alcătui imaginarul 1, dar imaginarul nu se poate descrie fără această imagine, oricât de fragilă şi solitară ar fi ea, fără acel ceva indestructibil al acestei imagini. „Generalizările „limbajului critic au legătură cu amploarea raporturilor din care face parte o notaţie şi nu cu numărul apariţiilor materiale ale acestei notaţii: un termen poate fi formulat o singură dată în toată opera şi, totuşi, datorită efectului unui anumit număr de transformări care definesc faptul structural, el poate fi

95 R. Picard, op. cit., p. 64.

prezent *„peste tot”* şi *„întotdeauna”*.[96]

Şi aceste transformări îşi au constrângerile lor: cele ale logicii simbolice. *„Regulile elementare ale gândirii ştiinţifice sau, pur şi simplu, articulate”* 3 sunt opuse, „delirului” noii critici, ceea ce e stupid; există o logică a semnificantului. Bineînţeles, nu o cunoaştem bine şi nu este încă uşor să ştim cărei „cunoaşteri” i-ar putea constitui obiectul: dar cel puţin o putem aborda, aşa cum fac psihanaliza şi structuralismul; ştim, cel puţin, că nu putem vorbi oricum despre simboluri; dispunem, cel puţin – chiar dacă doar provizoriu – de anumite modele care permit explicarea filierelor în funcţie de care se stabilesc lanutrile de simboluri. Existenţa lor ar trebui să prevină uimirea, ea însăşi uimitoare, pe care o încearcă vechea critică atunci când sunt alăturate sufocarea şi otrava, gheaţa şi focul L Aceste forme de transformare au fost enunţate deopotrivă de psihanaliză şi retorică. Ele sunt, de exemplu: substituirea propriu-zisă (metafora), omisiunea (elipsa), condensarea (omonimia), deplasarea (metonimia), negaţia (antifraza). Deci criticul caută să regăsească transformările reglate, nealeatorii, asupra unor şiruri foarte întinse (*pasărea*, *zborul*, *floarea*, *focul de artificii*, *evantaiul*, *fluturele*, *dansatoarea*, la Mallarmé) [97], permiţând legături îndepărtate, dar legale (*marele fluviu calm* şi *arborele tomnatec*), în aşa fel încât opera, departe de a fi citită într-un mod „delirant”, este pătrunsă de o unitate din ce în ce mai largă. Aceste legături sunt uşor de făcut? Nu mai mult decât cele ale poeziei însăşi.

Cartea este o lume. Criticul încearcă în faţa cărţii aceleaşi condiţionări ale cuvântului ca şi scriitorul în faţa lumii. Aici ajungem la a treia constrângere a criticii. Ca şi în cazul scriitorului, anamorfoza pe care criticul o

---

96 Ibid., p. 58.

97 J. P. Richard, op. cit., p. 304 çi urm.

impune obiectului său este întotdeauna dirijată: ea trebuie să meargă întotdeauna în acelaşi sens. Care este acest sens? Cel al „subiectivităţii” care i se reproşează atât de mult noului critic? În mod obişnuit, se înţelege prin critică „subiectivă un discurs lăsat în întregime la discreţia unui *subiect*, care nu ţine defel seama de *obiect* şi care este considerat (pentru a-l copleşi mai bine) a fi redus la exprimarea anarhică şi limbută a sentimentelor individuale. La aceasta putem deja răspunde că o subiectivitate sistematizată, adică *cultivată* (depinzând de cultură), supusă unor constrângeri imense care îşi au şi ele izvorul în simbolurile operei are, poate, mai multe şanse de a-şi apropia obiectul literar decât o obiectivitate incultă, neputincioasă şi care se adăposteşte în spatele literei ca în spatele unei naturi. Dar, de fapt, nu despre aceasta este vorba: critica nu este ştiinţa; în critică, nu obiectul trebuie opus subiectului, ci predicatul său. Altfel spus, criticul înfruntă un obiect care nu este opera, ci propriul său limbaj. Ce raport poate avea un critic cu limbajul? Din acest punct de vedere trebuie definită „subiectivitatea” criticului.

Critica clasică instaurează credinţa naivă că subiectul este un „plin” şi că raporturile subiectului şi limbajului sunt cele ale unui conţinut şi ale unei expresii. Recurgând la discursul simbolic, ajungem, se pare, la credinţa inversă: subiectul nu este o plenitudine individuală pe care avem sau nu dreptul să o eliminăm în limbaj (în funcţie de „genul” de literatură pe care îl alegem), ci, dimpotrivă, el este un vid în jurul căruia scriitorul împleteşte un cuvânt infinit transformat (înserat într-un lanţ de transformări), în aşa fel încât orice scriitură *care nu minte* nu desemnează atributele interioare ale subiectului, ci absenţa sa.1 Limbajul nu este predicatul unui subiect, inexprimabil sau pe care l-

ar ajuta să se exprime, ci este subiectul.[98] Mi se pare (şi nu cred să fiu singurul care gândeşte astfel) că tocmai aceasta defineşte literatura: dacă ar fi vorba doar de a „stoarce” pur şi simplu (ca pe o lămâie) subiecte şi obiecte la fel de pline, prin „imagini”, la ce ar mai servi literatura? Discursul de rea credinţă ar fi de-ajuns. Simbolul apare din necesitatea de a desemna mereu *nimicul* acelui *eu* care sunt. Adăugându-şi limbajul la cel al autorului, iar simbolurile la simbolurile operei, criticul nu „deformează” obiectul pentru a se exprima în el, nu face din acesta predicatul propriei sale persoane; el reproduce încă o dată, ca un semn desprins şi variat, semnul operelor al căror mesaj, infinit repetat, nu este o „subiectivitate”, ci însăşi confundarea subiectului şi limbajului, în aşa fel încât critica şi opera spun întotdeauna: *sunt literatură*, iar prin vocile lor conjugate, literatura nu enunţă niciodată decât absenţa subiectului.

Bineînţeles, critica este o lectură profundă (sau mai bine: *profilată*), ea descoperă în operă ceva inteligibil şi, prin aceasta, este adevărat, ea descifrează şi are caracterul unei interpretări. Totuşi, ceea ce ea descoperă nu poate fi un semnificat (căci acest semnificat se retrage fără încetare până la vidul subiectului), ci numai şiruri de simboluri, omologii de raporturi: „sensul” pe care ea îl dă operei nu este de fapt decât o nouă eflorescenţă a simbolurilor care alcătuiesc opera. Când criticul găseşte în pasărea şi evantaiul mallarmeean un „sens” comun, acela al unui *du-te-vino*, al *virtualului*[99], el nu desemnează un ultim adevăr al imaginii, ci doar o nouă imagine, ea însăşi suspendată. Critica nu este o traducere, ci o perifrază. Ea nu poate pretinde să

98 Se recunoaşte aici un ecou, chiar dacă deformat, al ideilor Doctorului Lacan la seminarul său de la École pratique des Hautes Études.

99 J. P .Richard, op. cit., III, VI.

regăsească „fondul” operei, căci acest fond este însuşi subiectul, adică o absenţă: orice metaforă este un semn fără sfârşit, iar procesul simbolic, în profunzimea sa, desemnează tocmai aceste depărtări ale semnificatului: criticul nu poate decât să continue metaforele operei, nu le poate reduce; încă o dată, dacă în operă există un semnificat „ascuns” şi „obiectiv”, simbolul nu este decât eufemism, literatura doar deghizare, iar critica doar filologie. A aduce opera în situaţia de a fi ceva pur explicit echivalează cu o acţiune sterilă, pentru că atunci, *imediat*, nu mai este nimic de spus despre ea, iar funcţia operei nu poate fi aceea de a-i face să tacă pe cei care o citesc; dar este aproape la fel de zadarnic să cauţi în operă ceea ce ea ar spune fără să o spună, să-i bănuieşti un secret ultim, care odată descoperit, nu ar mai rămâne nimic de adăugat: orice s-ar spune despre operă, rămâne întotdeauna în ea, *ca şi în primul său moment*, un limbaj, un subiect, o absenţă.

Măsura discursului critic este *justeţea* sa. Ca şi în muzică deşi o notă corectă nu este o notă „adevărată”, adevărul cântecului depinde în ultimă instanţă de justeţea sa, pentru că justeţea este alcătuită dintr-un unison sau o armonie; în acelaşi fel, pentru a fi adevărat, criticul trebuie să fie just, trebuie să încerce să reproducă în propriul său limbaj, conform *„unei puneri în scenă spirituale exacte”*[100], condiţiile simbolice ale operei, altfel nu va putea cu niciun chip să o „respecte”. Există, într-adevăr, două procedee, inegale ca strălucire, de a pierde simbolul. Primul, am văzut deja, este foarte expeditiv: el constă în negarea simbolului, în reducerea profilului semnificant al operei la platitudinea unei false litere sau în închiderea sa în impasul unei tautologii. Total opus, cel de-al doilea constă în interpretarea

100 Mallarmé, Prefaţă la „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“ (Oeuvres complètes, Pléiade, p. 455).

ştiinţifică a simbolului: în acest sens se declară, pe de-o parte, că opera se oferă descifrării (ceea ce îi dezvăluie caracterul simbolic) dar, pe de altă parte, această descifrare se face printr-un cuvânt, el însuşi literal, fără profunzime, fără scăpări, menit să oprească metafora infinită a operei pentru a-i câştiga în această oprire „adevărul": de acest tip sunt criticile simbolice de intenţie ştiinţifică (sociologică sau psihanalitică). În ambele cazuri, simbolul este pierdut datorită disparităţii arbitrare a limbajelor, cel al operei şi cel al criticului: este la fel de excesivă dorinţa de a reduce simbolul ca şi încăpăţânarea de a nu vedea decât litera. *Trebuie ca simbolul să meargă în căutarea simbolului*, trebuie ca o limbă să vorbească pe deplin o altă limbă: numai astfel litera operei este respectată. Acest ocol care îl redă, în sfârşit, pe critic literaturii, nu este inutil: el ne permite să luptăm împotriva unei duble ameninţări: a vorbi despre o operă poate însemna căderea într-un cuvânt nul, vorbărie sau tăcere, sau într-un cuvânt reificant care imobilizează sub o literă ultimă semnificatul pe care crede că l-a găsit, în critică, cuvântul just nu este posibil decât dacă responsabilitatea „interpretului" faţă de operă se identifică cu responsabilitatea criticului faţă de propriul cuvânt.

În faţa ştiinţei literaturii, cihiar dacă o întrevede, criticul rămâne total dezarmat, căci el nu poate dispune de limbaj ca de un bun sau de un instrument: *el este cel care nu ştie ce să înţeleagă prin ştiinţa literaturii*. Chiar dacă această ştiinţă i s-ar defini ca pur „expozitivă" (şi nu explicativă), s-ar simţi totuşi despărţit de ea: el expune însuşi limbajul şi nu obiectul său. Şi totuşi, această distanţă nu rămâne cu totul deficitară, din moment ce ea permite criticii să dezvolte tocmai ceea ce îi lipseşte ştiinţei, şi anume *ironia*. Ironia nu este nimic altceva decât întrebarea pusă limbajului de către

limbaj.1 Obiceiul pe care l-am deprins de a da simbolului un orizont religios sau poetic ne împiedică să sesizăm că există o ironie a simbolurilor, un fel de a pune limbajul în discuţie prin excesele aparente, declarate ale limbajului. Faţă de săraca ironie voltairiană, produs narcisic al unei limbi prea încrezătoare în sine, ne putem imagina o altă ironie, pe care, în lipsă de alt termen mai bun, o vom numi *barocă*, pentru că ea utilizează formele şi nu fiinţele, pentru că ea dezvoltă limbajul în loc să-l reducă. De ce ar fi ea interzisă criticii? Este poate singura modalitate serioasă care îi rămâne, atâta timp cât statutul ştiinţei şi al limbajului nu este bine stabilit – lucru ce pare valabil şi astăzi. Ironia este deci ceea ce îi este dat imediat criticului: nu să vadă adevărul, cum spunea Kafka, ci să fie acest adevăr[101], în aşa fel încât să îi putem cere, nu acel: *faceţi-mă să cred ceea ce spuneţi*, ci, mai mult: *faceţi-mă să cred în hotărârea voastră de a o spune*.

tura Mai rămâne o ultimă iluzie la care trebuie să renunţăm: criticul nu se poate în niciun fel substitui cititorului. În zadar va râvni el – sau i se va cere – să vorbească, oricât de respectuos, în numele lecturii altora, să nu fie decât un cititor căruia alţi cititori i-au încredinţat exprimarea propriilor sentimente datorită cunoştinţelor şi judecăţii sale, pe scurt, să figureze drepturile unei colectivităţi asupra operei. De ce? Pentru că, chiar dacă definim criticul ca un cititor care scrie, aceasta înseamnă că cititorul întâlneşte în calea sa un mediator de temut: scriitura.

Or, a scrie înseamnă într-un anume fel a distruge lumea (cartea) şi a o reface. Să ne gândim aici la modul profund şi subtil în care Evul mediu a reglat întotdeauna raporturile cărţii (tezaur antic) cu cei care aveau sarcina

---

101 „Nu toată lumea poate vedea adevărul, dar toată lumea poate să fie acest adevăr...“ F. Kafka, citat de Marthe Robert, op. cit., p. 80.

de a înnoi această materie absolută (absolut respectată) prin mijlocirea unui cuvânt nou. Astăzi nu-l cunoaştem decât pe istoric şi critic (şi ni se mai cere, în mod eronat, să-i şi confundăm); Evul mediu a stabilit în jurul cărţii patru funcţii distincte: *scriptorul* (care recopia fără să adauge nimic), *compilatorul* (care nu adăuga niciodată nimic de la sine), *comentatorul* (care nu intervenea în textul recopiat decât pentru a-l face inteligibil) şi în sfârşit *autorul* (care îşi afirma propriile idei bazându-se întotdeauna pe alte autorităţi). Un astfel de sistem stabilit în mod explicit cu unicul scop de a fi „fidel" textului vechi, singura Carte recunoscută (se poate imagina, oare un „respect" mai mare decât cel al Evului mediu pentru Aristotel sau Priscian?), deci un astfel de sistem a produs, totuşi, o „interpretare" a Antichităţii pe care lumea modernă s-a grăbit să o respingă şi care îi va apărea criticii noastre „obiective" ca total „delirantă". Viziunea critică începe, într-adevăr, de la *compilator*: nu trebuie să adaugi ceva de la tine unui text pentru a-l „deforma": este suficient să îl citezi, adică să-l decupezi: un nou inteligibil se naşte imediat; acesta poate fi mai mult sau mai puţin acceptat: el nu este din această cauză mai puţin constituit. Criticul nu este nimic altceva decât un *comentator*, dar unul deplin (şi aceasta îl expune suficient): căci, pe de-o parte, el este un transmiţător care recondiţionează un material vechi (ce are adesea nevoie de acest lucru: căci, la urma urmei, Racine nu-i datorează oare nimic lui Georges Poulet, iar Verlaine lui Jean-Pierre Richard?[102]); iar pe de altă parte, el este un operator care redistribuie elementele operei cu scopul de a-i da un anume înţeles, adică o anume distanţă.

---

102 Georges Poulet : „Notes sur le temps racinien" (Études sur le temps humain, Plon, 1950). J. P. Richard : „Fadeur de Verlaine“ (Poésie et Profondeur, Seuil, 1955). (în limba română, Poezie fi profunzime, Ed. Univers, 1974).

O altă demarcaţie între cititor şi critic: în timp ce nu ştim cum *vorbeşte* cititorul unei cărţi, criticul este obligat să adopte un anume „ton”, iar acest ton nu poate fi la urma urmelor decât afirmativ. Criticul poate să se îndoiască şi să sufere în sinea sa în mii de feluri şi în legătură cu amănunte imperceptibile pentru cel mai răuvoitor dintre cenzorii săi, în final, el nu poate recurge decât la o scriitură plină, adică asertivă. Este derizorie încercarea de eschivă a actului de instituire care fondează orice scriitură prin proteste de modestie, de îndoială sau prudenţă; avem de-a face cu semne codate ca şi celelalte: ele nu pot garanta nimic. Scriitura *declară*, şi prin aceasta este scriitură. Cum ar putea fi critica interogativă, optativă sau dubitativă, fără rea credinţă, din moment ce ea este scriitură, iar a scrie înseamnă tocmai a întâlni riscul apofantic, alternativa ineluctabilă adevărat/fals? Ceea ce pronunţă dogmatismul scriiturii, dacă se întâmplă cumva aşa ceva, este un angajament şi nu o certitudine sau o suficienţă: nu este nimic altceva decât un act, acea urmă de act care mai supravieţuieşte în scriitură.

Astfel, „a atinge” textul nu cu ochii ci cu scriitura, aşază între critică şi lectură o prăpastie – tocmai aceea pe care orice semnificaţie o pune între latura sa semnificantă. şi cea semnificată. Căci nimeni nu ştie nimic despre sensul sau semnificatul pe care lectura îl dă operei, şi aceasta, pentru că sensul, fiind dorinţă, se stabileşte dincolo de codul limbii. Numai lectura iubeşte opera şi întreţine cu ea un raport de dorinţă. A citi înseamnă a dori opera, a voi să fii operă şi a refuza dublarea operei în afara oricărui alt cuvânt decât însuşi cuvântul operei: singurul comentariu pe care l-ar putea produce un cititor pur, şi care ar rămâne ca atare, este pastişa (după cum arată exemplul lui Proust, amator de lecturi şi de pastişe). Trecerea de la lectură la critică

înseamnă schimbarea dorinţei; nu mai doreşti opera, ci propriul tău limbaj. Şi în acelaşi timp înseamnă trimiterea operei înapoi la dorinţa scriiturii din care a apărut. Astfel cuvântul se învârte în jurul cărţii: *a citi, a scrie*; orice literatură se mişcă între o dorinţă şi alta. Câţi scriitori nu au scris doar pentru că au citit? câţi critici nu au citit doar pentru a scrie? Ei au apropiat cele două feţe ale cărţii, cele două feţe ale semnului, pentru ca în final să nu apară decât un cuvânt. Critica nu este decât un moment al acestei istorii în care intrăm şi care ne conduce spre unitate – spre adevărul scriiturii.

Februarie 1966

Marcelin Pleynet

CONTRADICŢIE PRINCIPALĂ, CONTRADICŢIE SPECIFICĂ, IMITAREA PICTURII *

(descriere[103])

Dificultăţile care apar atunci când încercăm să luăm în considerare diversele mişcări ale picturii şi, în general, ale artei moderne, îşi au toate originea în definiţia pe care am putea să o dăm istoriei specifice a acestei arte. De fapt, totul se petrece ca şi cum, pe de o parte, această istorie (modernă) n-ar exista decât pe plan cronologic şi, pe de altă parte, ca şi cum originea acestei cronologii nu ar putea fi concepută decât pornind de la un sfârşit în ordinea evoluţiei unei (alte) istorii, care aparţine unei alte cronologii. Am avea astfel, în ordine, o istorie care, de la Cimabue-Duccio la Delacroix alunecă

103 „Dialectica, o cunoaştere vie, multilaterală (implicînd o continuă sporire a aspectelor), presiipunînd o mulţime inepuizabilă de aspecte particulare în modul de abordare, de apropiere de realitate (cu un sistem filozofic care se constituie într-un tot pornind de la fiecare aspect particular), iată un conţinut incomparabil mai bogat decît materialismul „metafizic“, al cărui principal neajuns este că nu ştie să aplice dialectica la Bildertheorie (teoria reflectării), la procesul şi la dezvoltarea cunoaşterii." V. I. Lenin, Caiete filozofice (E.S.P.L.P., 1956, Buc., p. 324).

în academismul sublimat în ultimii ani ai secolului al XIX-lea în Bouguereau; apoi, pornind de la ceea ce ar fi perceput ca reacţie împotriva academismului, de la impresionism (care din acel moment şi-ar merita cu prisosinţă numele) până în zilele noastre, o adiţie (o tradiţie) de avangardă. „Nobila” istorie a artei care s-a ocupat atent de stabilirea evoluţiei şi transformărilor formale ale diverselor figuri simbolice, de la sarcofagele romane la academismul secolului al XX-lea, a evitat să pătrundă în jungla producţiei moderne. Pentru istoricul de artă hegelian – bineînţeles, atunci când nu este de formaţie kantiană – esteticul sfârşeşte în comic şi farsă. Criticul de artă modern, hegelian fără să ştie, deţine în mod inconştient rolul clovnului în aceeaşi fabulă. De altfel, acest rol poate fi jucat la fel de bine şi de pictor („artistul”); Salvador Dalí (între alţii) este un exemplu uimitor în acest sens, plătit parcă anume să ilustreze sfârşitul comic al Esteticului.

Astfel, începând cu romantismul, grimasele se vor înmulţi treptat, fără alte consecinţe; cu precizarea că ceea ce filosofia (Ideea) încheie, se continuă totuşi şi că, în acest gol al încheierii perpetue, istoria, care în ciuda dorinţei idealiste continuă, oferă (la fel de bine şi retrospectiv) un cu totul alt câmp de lizibilitate. Parada artei moderne, oricât ar fi de aservită ideologiei dominante (mai ales în ce priveşte implicaţiile ei economice: piaţa picturii) evidenţiază, totuşi, prin ambiguităţile şi prin contradicţiile sale, istoria materialistă (materialismul istoric) pe care a conceput-o secolul al XIX-lea.[104] încercarea de revenire asupra

104 „Dezvoltarea este o «luptă» a contrariilor. Cele două concepţii fundamentale (sau cele două posibile ? sau cele două concepţii constatate în istorie) ale dezvoltării sînt: dezvoltarea ca micşorare şi mărire, ca repetare, şi dezvoltarea ca unitate a contrariilor (dedublare a unicului în contrarii care se exclud reciproc şi raporturile reciproce între acestea). Prima concepţie despre mişcare

realităţii acestui obiect specific, pictura, va fi deci pentru noi, întâi de toate, o încercare de descifrare a reţelei complexe de ambiguităţi şi contradicţii care o definesc astăzi.

„Sfârşitul”, ruptura, transformarea care se poate constata în secolul al XIX-lea în evoluţia unor discipline de avangardă este într-un fel proporţională cu rolul jucat de aceste discipline în cadrul ideologiei dominante. Acest rol, evident foarte ambiguu, ţine în primul rând de articularea contradicţiilor aşa cum se manifestă ele în istorie, aşa cum sunt deplasate şi, pentru ceea ce ne interesează, sublimate în ideologie. Acest efect ideologic de sublimare ne poate permite să reflectăm asupra autorităţii acordate producţiei artistice de către diverse tipuri de societate şi asupra relaţiei stabilite de societatea burgheză între producţia iraţională şi economie (cumpărarea *tabloului*, transformarea picturii într-un „obiect real”, pus pe piaţă şi cotat la bursă). În această perspectivă, transformarea radicală care apare în secolul al XIX-lea este tocmai cea a mijloacelor de producţie, al căror obiect de cunoaştere, pictura, sublimat ca „artă”, „figura” în ideologie, în ultimă instanţă, reflectarea. Revoluţia burgheză în faza sa cea mai progresistă, adică în faza revoluţiei economice şi industriale din secolul al XIX-lea, transformând mijloacele de producţie, este inevitabil obligată să facă manifest şi să dubleze antagonismul contradicţiilor care

---

lasă în umbră ««to-dinamica, forţa ei motrice, izvorul, motivul ei (cu condiţia ca acest izvor să nu fie transpus în exterior — un zeu un subiect etc.). în cadrul celei de-a doua concepţii, atenţia principală se îndreaptă tocmai spre cunoaşterea izvorului «auto» dinamicii. Prima concepţie este moartă, săracă, aridă. Cea de a doua este vie. Numai aceasta din urmă oferă cheia «autodi- namicii» a tot ce există ; numai ea oferă cheia «salturilor», a «rupturii în succesiune», a «transformării în contrar» a distrugerii vechiului prin apariţia noului." Lenin, op. cit., p. 322.

o susţin. Marx scrie:

„Burghezia nu poate exista fără să revoluţioneze în mod constant instrumentele de producţie, deci raporturile de producţie, adică întregul ansamblu al raporturilor sociale. Această continuă transformare a producţiei, această zdruncinare neîntreruptă a întregului sistem social, această agitaţie şi această perpetuă nesiguranţă distinge epoca burgheză de toate epocile precedente. Toate raporturile sociale tradiţionale şi rigide, cu întreg cortegiul lor de noţiuni, de idei antice şi venerabile se dizolvă; toate cele care le înlocuiesc îmbătrânesc chiar înainte de a putea să se osifice. Tot ceea ce era solid şi permanent se risipeşte, tot ceea ce era sacru e profanat, iar oamenii sunt în sfârşit siliţi să arunce o privire lucidă asupra condiţiilor lor de viaţă şi asupra raporturilor lor reciproce”.

Această transformare economică implică, aşa cum bine arăta Marx, o transformare ideologică, o asemenea acuitate a luptei forţelor care intră atunci în joc, încât orice efect de sublimare trebuie în mod obligatoriu reajustat („tot ceea ce era sacru e profanat”: „figura” ideologică n-ar mai putea aparţine sferei purei „reflectări”). Iar ceea ce sfârşeşte lamentabil, farsă pentru sufletele nostalgice, se continuă în luptă şi marchează pentru ceilalţi o etapă decisivă a istoriei lor, reală, care rămâne de înfăptuit, de cucerit.

Secolul al XIX-lea certifică în mii de feluri această transformare pe care este silit să o recunoască – chiar dacă nu dispune încă de armele care i-ar permite să o stăpânească. Revoluţia economică obligă implicit burghezia la o raţionalizare a investiţiilor ideologice; şi, în fantasma scânteietoare a societăţii burgheze, încetul cu încetul, „ştiinţa” începe să ocupe (sub forma ideologică a „progresului”) locul hotărâtor atribuit odinioară „artei”. Clasa dominantă îşi glorifică

instrumentele dominaţiei. Făcându-se într-un fel proprietară a contradicţiilor pe care le produce, ea glorifica în secolul al XVII-lea, „arta”, în timp ce îl condamnă pe Galileu aşa cum, în secolul al XIX-lea ajunge să ridice în slăvi ştiinţa experimentală. Se poate citi cu folos în acest sens ceea ce Marx notează în *Sfânta Familie*, denunţând această sublimare a ştiinţei în categoria vidă a „progresului”.

Deplasându-se într-un câmp ideologic, pictura îi moşteneşte perturbările. În secolul al XIX-lea, caracterul acestor perturbări trimite, în ultimă instanţă, la forţe (ştiinţifice) ale căror calităţi progresive auto-dinamica) sunt practic Ireductibile. Astfel, „arta” este obligată să se transforme, să se raţionalizeze (cubismul), să se dezvolte mai mult sau mai puţin empiric, printr-o anume complicitate cu ştiinţele care îi sunt contemporane. Despre aceasta este într-adevăr vorba atunci când ne referim la caracterul complice al raporturilor pe care le întreţine cu ştiinţele: fără îndoială, descentrarea funcţiei ideologice a artei nu numai că o plasează pe aceasta în cadrul contradicţiilor care o produc (contradicţii imposibil de stăpânit cel mai adesea) şi care îi sunt specifice, dar, ceea ce e mai important, o şi aruncă orbeşte în toate contradicţiile ideologiei dominante. Astfel, ea va deveni mai curând moştenitoarea ideologiei ştiinţei decât a ştiinţei însăşi, reluându-şi în mod inconştient prin aceasta rolul de sclavă şi de instrument de dominaţie. Exemplele acestui „scientism” artistic nu lipsesc, de la Seurat la Futurismul italian, până la recentele manifestări ale cuplului „artă şi tehnologie” în America, pentru a nu mai vorbi despre Vasarely în Franţa; ideologic, se repetă acelaşi vis anacronic: păstrarea locului artei printre instrumentele dominaţiei de clasă.

Rezultă faptul că ideologia ştiinţei nu împiedică

ştiinţa să progreseze şi că, din contradicţie în contradicţie, aceasta nu întârzie să producă transformările pe care trebuie să le producă. În „artă", efectele ştiinţei nu depind, de cele mai multe ori, decât de rumoarea stârnită în jurul lor şi nu au niciodată mai multă realitate, decât cea perceputa la căderea unul corp solid pe suprafaţa apei. Dar aici, ca şi pretutindeni, aceste urme, oricât de modeste ar fi, sunt semnele premergătoare ale unei istorii, ale unei forţe care încearcă să intre în posesia mijloacelor sale de existenţă (deci la nivelul suprastructurilor). Ceea ce se distinge aproape imediat în urma lăsată de această istorie, deja descoperita (K. Marx), ceea ce se distinge în spaţiul disciplinelor care depind direct de cunoaştere şi de investiţiile sale ideologice este (fără a stabili cea mai mică analogie) o revenire asupra mijloacelor de producţie proprii fiecărei discipline: poate fi citată revenirea lautreamontiană asupra codului retoric, revenirea cezanniană asupra codului perspectivic, efortul lui Seurat asupra raţionalizării producerii culorii etc. Dispărând iluzia ideologică şi profunzimea mistică, pictorul rămâne în faţa unui material formal, pe care va încerca, în mod mai mult sau mai puţin abil, să-l apropieze: Nabiştii (Maurice Denis) scriu că un tablou este în mod esenţial o suprafaţă plană acoperită de culori asamblate într-o anume ordine.[105] Privată de mijloacele critice (de forţele) care i-ar fi permis să se înscrie într-un context social revoluţionar, pictura se va refugia, fără a reveni asupra poziţiei sale ideologice, în iluzia unei istorii picturale autonome; altfel spus, într-unul

din aspectele care determină transformarea

105 Dacă apropiem această propoziţie a Nabiştilor de teoriile eclectice ale Noului Roman, aşa cum le vedem, de pildă în film şi azi încă apărate de Robbe-Grillet, nu se poate să nu constatăm regresul istoric care, datorită lipsei unei activităţi teoretice riguroase, apare evident la nivelul practicii specifice.

producţiei sale specifice: aplatizarea formală (cubismul) şi cortegiul său de refulări mai mult sau mai puţin nostalgice.

Dar, bineînţeles, toate acestea trebuie înţelese, cuprinse în precipitarea, în colmatarea ideologică generală de noile antagonisme, rezultat al revoluţiei industriale şi al ascuţirii, pe zi ce trece mai evidentă, a luptei de clasă. Contradicţii al căror proces complex produce, în dezvoltarea empirică a unei practici date şi printr-una şi aceeaşi mişcare, breşa revoluţionară şi antidotul său reacţionar (academic). Trebuie distinse atent particularităţile acestui dublu raport de forţe (breşă revoluţionară/refulare academică) care se exercită asupra fondului ideologic. Una dintre ele, şi ea nu este de o mai mică importanţă, se constituie în mod logic ca urmare a rezonanţei procesului luptei de clasă asupra structurilor ideologice. Dacă ne deplasăm, nu pe un teren teoretic consecvent, ci într-un câmp de practici a căror evoluţie este lăsată cu totul în voia empirismului, vom fi siliţi să recunoaştem, pe de-o parte, că în domeniul disciplinelor investite de ideologia dominantă, elementele producătoare aparţin fără excepţie burgheziei şi, pe de altă parte, că poziţiile lor „revoluţionare” (atunci când există poziţii revoluţionare) nu pot fi recunoscute ca aliniere sau poziţie de clasă, înseamnă că, în acest context – şi secolul al XIX-lea poate oferi multe exemple – efectele *masive* ale luptei de clasă nu pot câştiga decât *indivizi* (decât subiecţi). Pe de altă parte, în măsura în care practica acestor indivizi nu este o practică teoretică consecventă (adică în măsura în care stadiul ştiinţelor contemporane cu această practică din care ea ar putea să provină nu le permite rigoarea teoretică), înseamnă că activitatea indivizilor (a acestor personalităţi) se distinge în primul rând în raport cu normalitatea programatică (ideologică) a societăţii în

care trăiesc, ca „nevroză” („nevrozaţii” Lautréamont, Cézanne, Artaud...). Ruptă teoretic de marele curent al luptei de clasă, marca efectului revoluţionar în câmpul ideologic se află în mod inevitabil plasată sub semnul fuziunii individ-nevroză (fuziune pe care Lautréamont a încercat şi a reuşit să o dezamorseze). În egală măsură trebuie ţinut cont şi de faptul că forţa de muncă produsă prin acest efect revoluţionar, în cadrul unei discipline date, atunci când se manifestă într-un context ca acela care ne interesează (revoluţia industrială), este atât de mare în spaţiul contradicţiilor care o generează, încât ea nu poate fi total cenzurată (încât nu poate duce decât episodic la un arest legal, la azil). Purtând însemnul „geniului”, cuplul individ-nevroză este obligat în mod inevitabil să aibă în câmpul său de activitate – şi păstrând toate proporţiile – aproape acelaşi efect ca şi cel produs de socialiştii utopici, despre care Marx scrie: „dacă din multe puncte de vedere autorii acestor sisteme erau revoluţionari, sectele pe care le formează discipolii lor sunt întotdeauna reacţionare”. Dacă în acest domeniu ar putea fi stabilită o cronologie, aş spune că într-o primă etapă, contradicţiile pe care „individul” le face manifeste în cutare sau cutare disciplină sunt asimilate anormalităţii, nevrozei, în timp ce ireductibilitatea lor apare, într-o a doua etapă, sub forma originalităţii, a găselniţei, a „anomaliei sublime”, glorificând subiectul (antiteză a masei), individul ca geniu, ca şef de şcoală. Astfel, ceea ce făcea apel la ştiinţă, marcând forţa antagonismelor ireductibile, se vede din nou şi în mod inevitabil trecut în contul ideologiei. Avangarda, sub forma repetiţiei, de data aceasta autentic nevrotică, devine perfecta ilustrare a continuei disoluţii a raporturilor sociale, aşa cum a descris-o Marx; şi, în imposibilitatea de a reveni asupra propriilor ei contradicţii, ea devine din ce în ce mai clar o *tradiţie* a

disoluţiei burgheze. Cuplul individ-nevroză câştigă valoare de exemplu pentru discipolii care, fără să se preocupe de contradicţiile de la originea răsturnărilor spectaculare pe care ei sunt obligaţi să le ia în considerare, le vor reproduce mai mult sau mai puţin mecanic. Într-un sens, găsim aici raţiunea obiectivă de a fi a diverselor tipuri de teorii formaliste. Apariţia contradictorie a forţelor sociale într-o asemenea disciplină dată nu este simţită decât la nivelul transformărilor celor mai evidente, ca transformare a unor elemente aparent specifice acestei discipline. Ceea ce intra în istorie ca revoluţie – căreia domeniul ideologic îi suporta inevitabil efectele, adică, din punctul de vedere al analizei fenomenelor, ca structură de interdependenţă dialectică a diverselor câmpuri sociale – va fi într-o oarecare măsură răsturnat şi recuperat sub forma unei creşteri a iraţionalităţii (nevroză genială), ca aparţinând în mod esenţial specificităţii şi autonomiei unei discipline sau alteia (din acel moment reconstituite în schema metafizică regulă/transgresiune). Faptul acesta îi conferă picturii de care ne ocupăm aici un anume revoluţionarism formal (de aceea s-ar putea spune că pictura modernă n-a părăsit niciodată orizontul impresionismului). Acest fenomen de refulare formalistă pe care îl manifestă pictura modernă este cu atât mai puternic cu cât, mizând pe efectul repetiţiei nevrotice, el se rupe, refuzând tot ceea ce nu depinde cu stricteţe de ceea ce el consideră a-i fi material specific (material pe care îl reduce mecanic la manifestările sale cele mai elementare), el se rupe deci de orice aport exterior şi, printre altele, de două ştiinţe care nici ele, cu siguranţă, nu s-au născut întâmplător din revoluţia industrială şi din ideologia unui raţionalism îngust, pozitivâst: lingvistica şi psihanaliza.

S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că neputând lua în

considerare contradicţia principală care determină câmpul social de care depinde, pictura nu-şi poate concepe evoluţia decât în funcţie de o concepţie metafizică a legilor evoluţiei sale (criteriile pictorului, ca şi cele ale criticului de artă, sunt de fapt toate reductibile la conceptul de dezvoltare în sensul de augmentare, diminuare, repetiţie). Trebuie notat aici că această pliere a obiectului asupra lui însuşi (asupra propriei sale istorii) în marea transformare ideologică din secolul al XIX-lea produce logic, sub continua presiune a iraţionalismului mecanicist pe care-l înfruntă pictura, ca pe un nou ecran, o plus-valoare filosofică. Astfel, vom vedea cum, rând pe rând, Kant, Schopenhauer, Husserl, Jung vor prelua, într-un fel, ca pe o ştafetă, sarcina de instrument al dominării ideologice (şi aceasta, la fel de bine sub pana lui Hourcade, ca şi sub cea a lui Paulhan, Sartre, Merleau-Ponty şi atâţia alţii).

Contradicţia principală, manifestând din ce în ce mai multă violenţă, dublează, în câmpurile în care este refulată, forţele antagoniste ale acestora. În spaţiul teoriei cunoaşterii, antagonismele materialismului şi ale idealismului astfel dublate se vor manifesta, între altele, la nivelul trecerii de la ideologie la ştiinţă; iar în ceea ce privet se pictura, la nivelul trecerii de la restituirea unui obiect de cunoaştere, investit de mistica ideologiei dominante, la rolul său obiectiv. Am putea remarca astfel cărei tocmeli îi serveşte drept miză acest tip de obiect (pictură, literatură, cinema etc.). Refulată, dublând antagonismele, contradicţia principală va produce logic, în acest câmp, şi un surplus de ştiinţă şi un surplus de mistică. Dar, bineînţeles, nu se pune problema distribuirii acestor antagonisme într-un mod mecanic, asemeni soldaţilor de plumb, de o parte şi de alta a unei frontiere; am spune (poate puţin pripit) că ele se

comportă într-un asemenea fel încât este vorba, pentru fiecare din aspectele lor, de o ştiinţă *mistică* şi o mistică *ştiinţifică*. Rolul de legătură îndeplinit de filosoful idealist apare aici foarte clar (deşi el însuşi e implicat în contradicţie); el asigură imuabila-istorie egală şi închisă în ea însăşi a fenomenelor şi, atestând în acest câmp închis sensul abstract al „lucrului”, al operei prinse în capcana unui obiect real, îi oferă pictorului, cu aceeaşi ocazie, dreptul la un solid cont în bancă. Pe scurt, el devine girantul brevetat al cuplului individ-nevroză, căruia îi garantează, cel mai adesea după moarte sau, dacă acceptă, în viaţă fiind, rolul de „mort” ideologic, o situaţie (o alianţă) eternă.

Toate acestea au fost afirmate cu scopul de a arăta că refularea contradicţiei principale, dublând antagonismele proprii câmpului pictural, nu poate decât să producă un model repetitiv (evident, tot mai dramatic derizoriu), exact în măsura în care această refulare face imposibilă o abordare dialectică a principalului aspect al contradicţiei specifice acestui câmp. În cadrul contradicţiei principale, tocmai forţele reacţionare fac imposibilă abordarea aspectului principal al contradicţiei specifice într-un câmp dat, cu scopul de a rămâne stăpânele instrumentelor ideologice. Dar discuţia asupra contradicţiei specifice unui anume câmp dat nu poate fi concepută în afara raportului (structural) dintre acest câmp specific şi contradicţia principală. Adică, pentru ceea ce ne interesează pe noi aici, rezonanţa transformărilor raporturilor de producţie la nivelul instrumentelor ideologice. Sau, din punctul de vedere al analizei acestei rezonanţe, consecinţele transformării forţei efectelor revoluţionare ale masei proletariatului, în cadrul câmpului ideologic, în activităţi „revoluţionare” individuale. Cred că Marx subliniază unul din aspectele acestei contradicţii atunci când scrie: „... dacă, din multe

puncte de vedere, autorii acestor sisteme erau revoluţionari, sectele pe care le formează discipolii lor sunt întotdeauna reacţionare". Ceea ce este produs de contradicţia principală în câmpul ideologic (activitatea „revoluţionară" individuală) va fi reprodus în acelaşi câmp într-o formă colectivă; doar cu precizarea că această formă colectivă (şcoală, academie, cerc etc.), cenzurând forţa productivă a contradicţiei principale nu are alt obiectiv decât să restituie individualul transgresiv transcendenţei unei cunoaşteri, să înlocuiască dialectica contradicţiei printr-un evoluţionism în esenţă metafizic. Activitatea acestei forme colective (sectare) este în mod obligatoriu reacţionară, în măsura în care, reproducând inconştient condiţiile apariţiei unei activităţi „revoluţionare" individuale, ea separă această activitate de luptele care o produc şi, deviind-o într-un câmp în care ea nu este decât un plus sau minus de *spirit* (altfel spus de valoare), o sterilizează oarecum înainte de a o consacra drept categorie a progresului în contul clasei dominante.

Sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al

XX-lea sunt bogate în formaţiuni de grup de acest tip (de tipul reproducerii academice); fie că este vorba de Nabişti, de Pointilişti, de şcoala de la Pont-Aven, de Fauvişti, de Cubişti, de Bauhaus, de Suprarealişti... Şi am putea continua enumerarea denumirilor la nesfârşit; de altfel, deşi într-o formă din ce în ce mai caricaturală, tradiţia nu se opreşte brusc la începutul secolului, ci se continuă până în zilele noastre. Exemplele sale cele mai frapante pot fi întâlnite, evident, în Statele Unite, după cel de-al doilea război mondial, sub denumirea de „action painting" (tradiţia descompunerii burgheze va căpăta, aici mai mult decât oriunde altundeva, un caracter aproape oficial de precipitare, încât va fi capabilă să dea naştere anual unei şcoli sau unei academii: art edge, pop

art, color-field painting, minimal art, op-art, earth-works etc.). Se pare că în Franţa, evenimentele din mai 1968 au declanşat o nouă epidemie de „colective” care îşi propune să sterilizeze şi să reproducă mecanic, în spiritul ideologiei dominante, toate cuceririle pozitive ale acestor ultimi cincizeci de ani (şi mai ales cele ale marii revoluţii ruse). Colectivul (secta) *Change* fiind cel mai reprezentativ al acestei stări de Spirit.[106]

Acest model ideologic: Masă contradicţie principală → producţie „revoluţionară” individuală → secte, n-ar fi desigur complet dacă la sfârşitul parcursului nu ar apărea negarea procesului, adică sinteza sa într-un nou individ mai mult sau mai puţin producător, adică producător de plus şi de minus. Astfel, schema se închide şi se reînnoieşte, întâlneşte noi forţe care îi accentuează antagonismele. Traversând diversele stadii ale capitalismului, schema poate fi regăsită aproape întotdeauna identică cu sine din perspectiva unei posibile deplasări a câmpului de activitate a contradicţiei principale („în epoca imperialismului cele mai mari diferenţe politice sunt foarte atenuate”). Teoria care se elaborează astăzi în cadrul luptei de clasă nu trebuie să îndepărteze această eventualitate, în măsura în care armele, acum ale sale, oricare ar fi frontul de luptă (economic, ideologic, politic), sunt atotputernice. Din această perspectivă, cea a unei lupte deosebit de lungi şi aspre pe frontul ideologic, se impune revenirea asupra momentelor de maximă intensitate ale rezonanţei contradicţiei principale în cele mai diverse câmpuri. Şi,

---

106 Sectă, aşa cum terminologia lui Marx defineşte cuvîntul, mi se pare a fi mai potrivit decît colectiv sau grup etc. Aceasta, în măsura în care sectă ne permite să situăm activitatea acestui tip de reproducere academică în interiorul instrumentelor ideologice într-un mod care nu o limitează mecanic la cîteva semnături. A se vedea chiar în acest număr, Vérité d’une marchandise : le bluff „change" şi în Cinéthique nr. 5, .Le front gauche de l’art“.

pentru că această revenire este UNA din condiţiile pe care proletariatul trebuie să le îndeplinească pentru a deveni stăpânul suprastructurilor, el, proletariatul, nu trebuie să neglijeze niciunul din câmpurile (oricât de excentrice ar fi ele) în care se investeşte ideologia dominantă. Iluzia centrului nu este oare una din principalele capcane ideologice? Astfel, structura proprie „evoluţiei” picturii moderne prinsă în lanţul de refulări, pe care le produce imposibilitatea (sau refuzul) de a gândi contradicţia principală, nu rămâne fără consecinţe.

N.B. Într-un câmp specific (în câmpul specific al picturii) recunoaşterea contradicţiei principale presupune în mod necesar efecte empirice care vor paraliza nu numai evoluţia acestui câmp specific ci, vor afecta chiar într-un anume fel câmpuri mai mult sau mai puţin învecinate. Aş putea spune că „anchilozarea” se produce în punctele în care disciplinele se articulează productiv unele cu altele, aceste puncte devenind astfel deosebit de strategice în lupta ideologică. La urma urmelor, toate acestea pot fi concepute în spaţiul demultiplicării contradicţiilor produse de burghezie, contradicţii ce pot fi rezumate, aşa cum am demonstrat-o mai sus, prin lupta perpetuă dintre un plus de ştiinţă şi un plus de mistică. Dacă, aşa cum este cazul aici, ne hotărâm să luăm în considerare repercusiunile ideologice produse de transformarea mijloacelor de producţie şi a relaţiilor de producţie din secolul al XIX-lea, va trebui în mod inevitabil, în cadrul practicii marxiste – singura care poate aprecia sensul acestei revoluţii – să analizăm situaţia obiectiva a celor două ştiinţe născute din raţionalismul inerent acestei epoci: psihanaliza şi lingvistica. Produse ale contradicţiilor proprii ideologiei pozitiviste a ştiinţei, psihanaliza şi lingvistica operează o analiză retrospectivă chiar asupra instrumentelor care constituie subiectul ideologic al acestei ştiinţe, o

revenire care, bineînţeles, nu va fi nici ea scutită de povara de contradicţii şi antagonisme; mai ales în măsura în care aici, ca şi în alte părţi, contradicţia principală va fi refulată. Rezultă că aceste ştiinţe ale sistemelor semnificante sunt singurele care pot să producă articularea necesară înţelegerii fenomenelor ideologice, astfel încât, în câmpul practicii sociale, această articulare să restituie impactul real al uneia sau alteia dintre practicile specifice. Dacă, la nivelul unei practici semnificante date, luăm în considerare pictura, efectele „revoluţionare" sau salturile calitative datate (secolul al XIX-lea), neputându-le studia articulaţiile reale (repercusiunea la nivelul ideologiei a transformării relaţiilor de producţie), ne vom găsi în faţa unui fenomen a cărui iraţionalitate justifică fuziunea individ-nevroză, pe care o anume societate o sublimează în cuplul *subiect-artist*. Dacă, dimpotrivă, vom lua în considerare diversele moduri de înscriere a acestei practici semnificante, situând-o în cadrul contradicţiei principale, suntem obligaţi:

1) să-i restituim, în acest cadru, rolul obiectiv pentru momentul istoric în care ea este luată în considerare, adică

2) să operăm o retrospectivă asupra propriei structuri de vehicul ideologic (în ceea ce priveşte istoria picturii, determinările speculare ale semnificantului)

3) să analizăm formele nevrotice (religioase) pe care le iau aceste determinări în câmpul unui tip sau altul de contradicţie specifică

4) în sfârşit, să-i redăm acestei practici complexitatea operatorie de obiect al cunoaşterii în câmpul celorlalte practici sociale.[107]

---

107 „Un marxist radical va observa mai curînd în practicile semiotice, inclusiv pictura, o activitate de acelaşi rang ca şi celelalte practici sociale. Pe de altă parte, distincţia valorizantă a picturii în

Cele de mai sus rezumă importanţa strategică a ştiinţelor situate în punctul acestei articulări diferenţiale şi faptul că, de aceea, va trebui să acordăm o atenţie deosebită practicilor a căror rămânere în urmă şi al căror empirism teoretic nu poate să nu aibă efect asupra modelelor instituite de aceste ştiinţe. Analiza lui Freud asupra corpusului pictural sau chiar cea a psihanaliştilor care i-au urmat este, din acest punct de vedere, la nivelul unei practici semnificante, simptomul unei orbiri specifice, care ar trebui studiat.

Tocmai aici am putea descoperi unul din posibilele aporturi ale acelei „teorii a picturii" – încă de elaborat – în cadrul teoriei generale care acum se constituie.

Jean-Joseph Goux

MARX ŞI ÎNSCRIEREA MUNCII[108]

„Acest logocentrism, această *epocă* a vorbirii pline a pus *întotdeauna* între paranteze, *suspendat* şi reprimat, din motive esenţiale, orice reflecţie liberă asupra originii şi statutului scrierii" [écriture].[109]

Jacques Derrida, De *la grammatologie*, p. 64.

„În forma sa *valoare*, marfa nu păstrează nici cea mai mică *urmă* din valoarea sa de întrebuinţare primă, nici din munca utilă particulară care i-a dat naştere". 1

Karl Marx, *Capitalul*, cartea I, capitolul III.

VALOAREA DE ÎNTREBUINŢARE

---

simbolică/ realistă nu este pertinentă. Valoarea socială a unei practici semiotice constă în modelul global al lumii pe care această practică îl propune : această valoare nu există decît dacă decupajul corpus-ului propus de practica semiotică dată este orientat în sensul rupturilor istorice care reînnoiesc societatea." Julia Kristeva, Recherches pour urte semanalyse, p. 51, coli. „Tel Quel", Ed. du Seuil, Paris, 1969.

108 Text tradus din volumul Theorie d'ensemble, Ed. du Seuil, coli. „Tel Quel" Paris, 1968.

109 A se vedea Nota explicativă.

1 Sublinierea J. J. G.

ŞI VALOAREA DE SCHIMB

Într-un mod privilegiat şi adesea exclusiv, limbajul este conceput (în istoria occidentală) ca un ansamblu de semne de schimb. Sub aspectul comunicativ, expresiv sau, şi mai subtil, în alegerea criteriului de traductibilitate drept caracteristica a oricărui limbaj, semnul este întotdeauna considerat ca un element al unei tranzacţii comerciale. Accentul e pus în unanimitate (de la Aristotel la Martinet) pe *valoarea de schimb* a semnelor – funcţia lor în procesul de circulaţie.

Or, noi plecăm de la premisa că semnul (*ca orice produs*) are şi o *valoare de întrebuinţare*; valoare istoric nerecunoscută. Trecută sub tăcere. Prin valoarea de întrebuinţare a unui produs se înţelege nu numai faptul că el poate servi „imediat" ca obiect de consum, dar şi faptul (mai decisiv încă de la început, pentru a întări analogia între semn şi produs) că el serveşte „pe o cale ocolită" ca mijloc de producţie. Dar aşa cum un produs este mijlocul de producţie al altor produse (calea ocolită de fabricare a altor produse – printr-o anume cheltuială de forţă de muncă), semnele (ansamblurile de semne sau părţi de ansambluri) formează mijloacele de producţie ale altor semne (ale altor combinaţii de semne).

Necunoaşterea *valorii de întrebuinţare* a semnelor nu este deci altceva decât ocultarea valorii lor productive. Ocultare a muncii sau a jocului semnelor, exercitată asupra şi cu ajutorul altor semne. Valoarea operatorie, eficacitatea proprie semnelor în producerea sensului, *calculul*, instanţa pur combinatorie, ceea ce am putea numi cu un cuvânt, din fericire ambiguu, *fabricarea* textului (muncă şi structură, fabricare şi modalitate) este estompată (sau mai degrabă uitată/refulată) sub transparenţa negociabilă (a sensului).

Pe baza acestei opoziţii, împrumutată din economia

politică, între valoarea de întrebuinţare şi valoarea de schimb putem deci stabili o distincţie esenţială, implicând întregul câmp al limbajului şi al scrierii [écriture], distincţie care va trebui să-şi probeze pertinenţa prin prelungirile şi apropierile pe care le putem opera faţă de domeniul economiei.

Dar cum se leagă, mai precis (în câmpul economiei), raporturile dintre valoarea de schimb şi valoarea de întrebuinţare? Să urmărim un moment analiza lui Marx.

Punctul de plecare esenţial este că „se face abstracţie de valoarea de întrebuinţare a mărfurilor atunci când sunt schimbate între ele; şi că orice raport de schimb este caracterizat prin însăşi această abstracţie”. Fiecare din produsele schimbate între ele este redus la o măsură comună, este redus „la o expresie total diferită de aspectul său vizibil”. Deci, în primul rând, dacă „toate elementele materiale şi formale care confereau produselor valoarea lor de întrebuinţare dispar dintr-odată”, prin aceeaşi mişcare dispar, în al doilea rând (şi această dublă dispariţie este decisivă pentru noi), şi „toate formele concrete diverse care disting un fel de muncă de un alt fel de muncă”. Prin urmare, ceea ce intră în joc în procesul de schimb nu este decât „reziduul produselor muncii”. „Fiecare dintre ele seamănă total cu celălalt. Ele au toate una şi aceeaşi realitate fantomatică”. Să mai spunem, transcriind, şi faptul că, din punctul de vedere unilateral al sferei circulaţiei, toate produsele muncii sunt „metamorfozate în *sublimate* identice” [subl. J.J. G.].

Dar, în general, „acel ceva comun care se manifestă în raportul de schimb al mărfurilor este *valoarea* lor”.

Este clar că acest proces, descris aici în câmpul economiei politice, îşi găseşte omologul exact în câmpul limbajului şi al scrierii. Opoziţia dintre semnificant şi semnificat nu este altceva (dar acest lucru va trebui

confirmat pregnant şi analizat în consecinţele sale) decât această „sciziune” între valoarea de întrebuinţare şi valoarea de schimb. Ceea ce rămâne la sfârşitul unei traduceri (al unui schimb de semnificanţi) este semnificatul. Acesta este conceput într-un mod general drept ceva (idei, sens, concept) care poate rămâne intact (neschimbat), în ciuda diferitelor *forme* prin care el *se exprimă*. Este *fondul* conceput ideal ca putând fi izolat de formă. Şi se poate afirma că, aşa cum procesul schimbului produselor, „adică asimilarea şi dezasimilarea socială se realizează într-o metamorfoză formală în care se manifestă dubla natură a mărfii, când valoare de întrebuinţare, când valoare de schimb” – procesul schimbului de semne (dialogul, traducerea – asimilarea şi dezasimilarea în limbaj) se operează într-o metamorfoză formală în care se manifestă dubla faţă a semnului, dihotomia, în aparenţă ireductibilă: semnificant/semnificat.

Să presupunem că, dacă – într-o manieră istoric databilă – „oricare ar fi forma şi conţinutul activităţii şi al produsului, avem de-a face (în sfera economiei) cu valoarea” – (în măsura în care „schimbul şi-a dovedit primatul asupra tuturor raporturilor de producţie”) – intrăm în contact, în sfera limbajului, abolind diferenţele, cu acest alt „sublimat” „fantomatic” care este sensul. După cum „corpul mărfii” şi „formele concrete diverse care disting un fel de muncă de alt fel de muncă” se abstrag în procesul de producţie burghez dominat de valoarea pe care o descrie Marx, tot astfel, corpul literei (şi tot ceea ce marchează ireductibilitatea la orice traducere în cadrul literei) este abstras şi redus în elementul sensului, într-o anume perioadă istorică în care suntem implicaţi.

Într-un mod limitat şi precis, pornind de la această constatare a hegemoniei paralele a *sensului* lingvistic şi

a *valorii* de schimb a mărfurilor, va trebui să trasăm contururile pe care le propune această omologie şi să-i recunoaştem implicaţiile decisive. În acest caz, se pune în primul rând problema principiului stratificării semnificant/semnificat/referent (a cărei genealogie poate fi clarificată, aşa cum vom sublinia, de procesul de circulaţie a mărfurilor) şi, mai mult, a procesului de ştergere a *scriiturii* [écriture] – care se confundă într-un mod indisolubil (vom insista asupra acestui aspect) cu cel al ocultării şi al exploatării *muncii*.

CUVÂNTUL ŞI BANUL: ECHIVALENŢI GENERALI

Analiza pe care Marx o face mărfii, în prima carte a *Capitalului*, insistă asupra unui lucru: dacă, „la origine", ansamblul mărfurilor formau între ele „un mozaic pestriţ de exprimare a unor valori opuse şi diferite", treptat s-a ajuns la concluzia că, „într-unul şi acelaşi fel de marfă, detaşat de ansamblu, s-au exprimat valorile tuturor mărfurilor". A fost aleasă o marfă pentru a deveni „expresie generală de valoare", „echivalent general". „Toate celelalte mărfuri şi-au exprimat valoarea în acelaşi echivalent". Şi, mai exact, „această marfă specială, cu a cărei formă naturală forma echivalentă se identifică treptat în socâetate, devine *marfămonedă* sau funcţionează ca monedă; funcţia socială specifică şi, în mod consecvent, monopolul său social este de a juca rolul de echivalent universal în lumea mărfurilor". Or, urmând fidel această analiză, vom putea afirma imediat cu toată rigoarea (şi acest paralelism este decisiv – asemenea *genezei* omologe pe care o presupune) că, dacă în sfera economică „forma de schimb directă şi universală, adică forma echivalent general, a apărut prin obişnuinţa socială, sub forma naturală specifică a mărâii-aur", ea a apărut în sfera semnelor sub forma *semnelor vorbirii*. Trebuie să remarcăm că, într-adevăr, *întrebuinţarea* semnelor nu este, într-un mod privilegiat,

cea a semnelor lingvistice. Fie că sunt gesturi, desene, semnale, „simptome” şi, în sfârşit, obiecte oarecare, nimic nu limitează noţiunea de *întrebuinţare* a semnelor. Or, se pare totuşi că un anume tip particular de semne a câştigat – printre toate aceste semne – o importanţă privilegiată: semnele vorbirii. Semnele vorbirii au fost investite, într-un mod deosebit, cu puterea de a reţine *sensul*. Ele devin echivalentul oricăror altor semne şi aceasta, evident, în cazul mărfii-monedă ca şi în cazul cuvântului, din cauza comodităţilor sociale. De fapt, trebuie ca marfa-aur (sau ban) „să fie susceptibilă de diferenţe pur cantitative; trebuie ca ea să poată fi divizată şi recompusă după plac”. Vom cita în acest sens remarca lui Merleau-Ponty (înainte de a-i respinge textul în cele ce urmează, însă din alt unghi), conform căreia „gestul verbal” nu este decât un gest printre altele, „dar este o gesticulaţie atât de variată, de precisă şi sistematică”, încât el este capabil de intersectări şi de diferenţieri mai numeroase decât oricare alte gesturi sau semne. Să adăugăm: decât oricare alte gesturi sau semne atât de uşor *disponibile* în orice ocazii. Semnele vorbirii au caracter de *disponibilitate*.

În consecinţă, şi acest lucru este capital, aşa cum „forma ban nu este decât reflectarea raporturilor tuturor celorlalte mărfuri”, aplicată unei mărfi speciale, se poate afirma că limbajul vorbit, în calitate de sistem de semne (limba), nu este decât reflectarea aplicată unui tip de semne speciale, a raportului tuturor celorlalte semne. În ambele cazuri, mişcarea este identică. În economie „e necesar ca, în opoziţie cu corpurile variate ale mărfurilor, valoarea să îmbrace în final această formă bizară, dar pur socială” (moneda). Şi aceasta e posibil, deşi „în denumirile monetare dispare orice urmă a raportului de valoare”, aşa cum, „numele unui lucru este complet străin naturii sale” şi aşa cum „nu ştiu nimic

despre un om când ştiu că îl cheamă Jacques”. Într-adevăr, „văzând moneda, nu ghicim felul de marfă pe care îl reprezintă; toate mărfurile seamănă în această privinţă. Moneda poate fi deci făcută din noroi, deşi noroiul nu este deloc monedă”. Or, în acelaşi fel, nu există niciun raport, la capătul unui proces care face din cuvânt echivalentul general al tuturor celorlalte semne, raport între semnele lingvistice şi ceea ce ele reprezintă. Dacă „forma ban a mărfurilor este, ca forma lor valoare în general, o simplă formă ideală, distinctă de forma lor fizică reală şi tangibilă”, tot astfel, *forma cuvânt* a semnelor este o formă ideală, distinctă de forma lor nonlingvistică, dar în care ele îşi reflectă totuşi raporturile.

Este remarcabil însă faptul că analiza critică a lui Marx, dacă o considerăm în raportul său cu scrierea, zdruncină sistemul semnului. Ceea ce este denunţat aici, simultan cu asigurarea unei distincţii între semnele lingvistice şi semnele nonlingvistice, nu este altceva decât mistificarea lingvistică (politică) a stratificării semnificant/semnificat/referent. Şi, într-adevăr, aşa cum am mai spus, „după cum forma ban nu este decât reflectarea raporturilor tuturor celorlalte mărfuri, aplicată unei mărfi anume”, va trebui să considerăm cuvântul doar ca *reflectare a raporturilor* tuturor celorlalte semne (acum este momentul să întemeiem o teorie formală a reflectării), aplicată *unui* tip de semne. Banul şi cuvântul au un statut privilegiat care le permite să vadă con vergin din ele ansamblul sistemului de mărfuri (pentru primul), ansamblul sistemului oricăror semne (pentru al doilea). Totuşi – şi acest lucru este fundamental – aşa cum nu există nicio opoziţie între monedă (metalul argint sau aur) şi celelalte mărfuri, dar metalul argint sau aur este una din mărfuri (mai maniabilă, divizibilă etc.), nu există nicio opoziţie între

cuvinte (material grafic sau fonic) şi celelalte semne (celelalte *lucruri*). Or, totuşi, ce rol are sistemul valorii? El dă *iluzia* că metalul argint sau aur, departe de a fi el însuşi un produs (al muncii), o marfă, *şi de a nu avea, ca atare, el însuşi valoare decât ca produs în care se află cristalizată o anume muncă socială*, nu este decât „un simplu semn” al valorii. Rolul aurului sau al argintului se schimbă. Dintr-o încarnare materială şi privilegiată a valorii, ele devin simple semne ale acestei valori care, de acum înainte, le va transcende. Simplă *reprezentare*. „Pentru că în anumite condiţii determinate banul poate fi înlocuit prin simplele sale semne, scrie Marx, s-a crezut că el însuşi nu ar fi decât un simplu semn”. Dar, „considerând ca simple semne, continuă Marx, caracterele sociale pe care le îmbracă lucrurile sau caracterele materiale pe care le îmbracă determinările sociale ale muncii conform unui mod particular de producţie, se declară în acelaşi timp că acestea nu sunt decât creaţii arbitrare ale creierului uman.”... Exact prin acelaşi gest se formează sistemul semnului lingvistic. Se consideră materialul fonic şi scriptural ca „simple semne”, ca simpli *semnificanţi* (ai unui sens exterior, transcendent); li se refuză caracterul operatoriu (de mijloc de producţie) şi caracterul operat (de produs). Se ascunde faptul că sensul nu este decât un produs al muncii semnelor sale, rezultatul fabricării unui text, aşa cum se camufla caracterul de marfă al banului (metal lucrat, neavând valoare decât prin această muncă), pentru a-l face un semn arbitrar secundar – „un simplu semn”.

Într-adevăr, Saussure nu face altceva. Iar coincidenţa este remarcabilă. „Este imposibil, scrie Saussure, ca sunetul, element material, să aparţină prin el însuşi limbii. El nu este pentru limbă decât un lucru secundar, o *materie pe care o pune în practică*. Toate

valorile convenţionale, adaugă el, prezintă acest caracter de a nu se confunda cu elementul tangibil care le serveşte drept suport”. Şi precizează, într-o comparaţie care-i trădează complicitatea cu ideologia monetară (nerecunoaşterea funcţiei monedei metalice): „deci nu metalul unei monede îi fixează valoarea, el va valora mai mult sau mai puţin având o efigie sau alta, mai mult sau mai puţin înăuntrul sau în afara unei graniţe politice”. Este deci clar că prin aceeaşi atitudine ideologică, metalulban se constituie ca „simplu semn” al unei valori ideale, iar semnificantul (în secundantatea sa materială) – faţă de un semnificat. În ambele cazuri este mascat faptul că nu există decât produse, că nu există valoare (sens) decât printr-o muncă producătoare. Să mai adăugăm şi că mişcarea care distinge banul de alte mărfuri (luându-l ca echivalent general) şi face din el un fetiş «în – afara – producţiei», este omologă cu cea care distinge cuvântul de alte *semne*, îl separă de ansamblul semnelor sociale oarecare, pentru a constitui din acel moment aceste semne în lucruri exterioare sistemului de semne (în *referent*). Triplicitatea semnificant/ semnificat/referent îşi denunţă complicitatea radicală cu iluzia monetară care separă definitiv banul de valoare şi valoarea de marfă.[110] Totuşi, valoarea nu are o existenţă transcendentă; de asemenea, ea nu se raportează nici la un obiect natural (obiectele naturale nu au valoare – contrar iluziei naive care conferă aurului, de exemplu, un caracter natural preţios), raportându-se doar la un produs confecţionat. Tot astfel, sensul nu este transcendent faţă de semnele care-l fac vizibil; el nu se raportează la un referent în sine (lucrul însuşi, în existenţa sa naturală), ci la alte semne, la scrierea semnelor sociale totale.

Să mai adăugăm o remarcă. Faptul că în anumite

110 Capitalul, I, cap. III.

condiţii istorice, metalul-argint sau aur (care singur reprezintă o muncă abstractă nematerializată) poate fi înlocuit printr-un numerar (hârtie-monedă sau scripturală) nu aduce nimic nou şi nici diferit procesului pe care l-am descris. El nu face decât să confirme (şi să favorizeze şi mai mult) iluzia că banul este un „simplu semn”. „Deoarece, scrie Marx, cursul monedei face o distincţie între conţinutul real şi conţinutul nominal al monedei, între existenţa metalică şi existenţa funcţională a banilor, el implică posibilitatea latentă de a înlocui numerarul, în funcţiile sale de monedă, prin jetoane fabricate dintr-un alt metal, adică prin simboluri”. Sau: faptul că „moneda trece întotdeauna dintr-o mână într-aâta face ca ea să dobândească o existenţă simbolică. Existenţa sa funcţională îi absoarbe, ca să spunem aşa, existenţa materială. Reflectare obiectivă dar efemeră a preţurilor mărfurilor, ea nu mai funcţionează decât ca semn al ei însăşi şi poate deci să fie înlocuită prin semne”. Această trecere a unei monede-aur sau argint la o monedă scripturală nu este totuşi fără importanţă. Ea explică, marginal, secundantatea şi *discreditarea* scrierii (în sens restrâns) raportata la vorbire. Aşa cum numerarul este un „simplu reprezentant” al monedei-aur pe care o „înlocuieşte”, scrierea este concepută ca un simplu sistem de înlocuire care nu are valoare decât în măsura în care este *acoperit* de o vorbire. Lectura moralizantă şi psihologizantă a textelor scrise (a literaturii), care pune în discuţie sinceritatea autorului, trimite într-un mod foarte precis la problema *creditului* şi a *inflaţiei*. Este vorba întotdeauna de a şti dacă acoperireaaur a scriitorului (vorbirea sa) corespunde cu ceea ce el scrie. Dacă el posedă *fondul* care îi *acoperă* forma. Raporturile între fondul şi forma pe care le ridică lectura moralizantă se reduc deci la teama cecului fără *acoperire*, a falsificării. Această teamă nu este posibilă

decât în măsura în care scrierea vizată nu este ea însăşi *operatorie*, productivă şi se limitează, urmând aceeaşi ideologie, la un simplu rol de numerar de înlocuire a unei vorbiri pline. Bănuiala unei falsificări posibile care însoţeşte materialul semnificant, în opoziţie cu onestitatea funciară a semnificatului, a cărui transparenţă şi a cărui nemijlocire vie nu pot să înşele, precum şi metafora monetară care dă naştere acestei opoziţii, se găsesc, între alţii, la Hegel. „Aramă în locul aurului, monedă falsă în locul celei bune pot fi puse în circulaţie în mod izolat...; dar în cunoaşterea esenţei, unde conştiinţa are certitudinea imediată de sine, gândul iluziei trebuie înlăturat în întregime” (*Phénoménologie de l'Esprit*) (*Fenomenologia spiritului*). La rândul său, Schopenhauer scrie: „Savântul are faţă de ceilalţi avantajul de a poseda o preţioasă colecţie de exemple şi fapte etc. Dar savantului îi lipseşte intuiţia; de aceea, capul său este aidoma unei bănci ai cărei asignaţi depăşesc de mai multe ori fondul real”.

ABSTRACTIZAREA MUNCII

Consecinţele iluziei monetare nu sunt remarcabile doar prin faptul că separă banul de valoare şi valoarea de marfă. Această triplă stratificare îşi găseşte funcţia şi funcţionarea în disimularea esenţială pe care o face posibilă: aceea a producţiei concrete.

Dar să vedem mai întâi ce se întâmplă în limbă. „Mijlocul de producţie al semnului, scrie Saussure, este complet indiferent, pentru că el nu interesează sistemul... Că scriu litere cu alb sau cu negru, scobite sau în relief, cu o pană sau o daltă, faptul e fără importanţă pentru semnificaţia lor”. Acest lucru este esenţial. Sistemul sensului este indiferent faţă de producerea semnului. Urma [la trace] * laborioasă, întrebuinţarea producătoare, nu fac parte, ca atare, din sfera sensului. Or, acelaşi proces de ştergere a urmei

prin valoare are loc, în acelaşi fel, în producţia/circulaţia mărfurilor. Marx scrie într-un mod remarcabil: „În forma valoare, marfa nu conservă nici cea mai mică urmă (*Spur*) a primei sale valori de întrebuinţare, nici a muncii utile particulare care i-a dat naştere”. Dar nu numai munca productivă este ştearsă de către sensul (valoarea) cristalizat în cuvânt (monedă), ci sunt ocultate şi raporturile de producţie. „Marfa dispărând în momentul în care devine monedă, scrie Marx, degeaba examinăm moneda, căci nu vedem cum a ajuns în mâinile posesorului său şi nici felul în care ea este transformarea vreunui lucru. Ea nu are miros, oricare i-ar fi originea”. Sensul, ca şi banul, nu are miros. Este imposibil să-l urmărim după urmă şi să-i urmărim urma. Munca (scriiturii) şi modalităţile procesului de schimb se şterg în transparenţa sensului: „Mişcarea care a servit ca intermediar dispare în propriul său rezultat, fără a lăsa vreo urmă”.11 Ştergerea urmei este însă în acelaşi timp ştergerea diferenţelor, pentru că în acest proces, „diversele produse ale muncii sunt, de fapt, egalizate între ele”.[111] Valoarea nu apare decât ca egalizare, nivelare, omogenizare, şlefuire (şi, în toate sensurile acestui cuvânt, ca *uzură*). „Capitalismul, va scrie Marx, este nivelatorul naturii sale.”[112] Or, această nivelare acţionează tocmai la nivelul muncii însăşi, la rădăcina producţiei. Valoarea nu este, într-adevăr, expresia muncii concrete (pe care ea o ocultează), ci expresia *muncii abstracte*. Reducţie a tuturor mărfurilor la cantitativul muncii abstracte. Acesta este *principiul schimbului general al mărfurilor*. Dar – şi faptul ne apare ca esenţial

---

111 Idem.

112 Idem, cap. XV. în ce priveşte tema monedei şi a nivelării, să transcriem aici o altă formulare : „In monedă simt şterse toate distincţiile calitative ale mărfurilor, iar moneda, nivelatoare radicală, face să dispară toate diferenţele“, (cap. III)

– aceeaşi figură se regăseşte în sfera limbajului. De fapt, aşa cum munca abstractă constituie măsura comună a diferitelor mărfuri, oricare le-ar fi substanţele şi proprietăţile, şi aşa cum „determinarea cantităţii de valoare prin durata muncii este deci un secret ascuns sub mişcarea aparentă a valorilor mărfurilor”[113], tot astfel, ceea ce Derrida a numit în lucrări decisive *arhiurma* sau *arhiscrierea*, constituind schema care uneşte forma cu orice substanţă grafică sau de alt fel, creează acum posibilitatea unui sistem semnificativ indiferent faţă de substanţa de expresie – şi rămâne ca invariantul tuturor substituirilor între diferitele tipuri de semne. Sau, altfel formulat, aşa cum cantitatea de muncă abstractă fondează posibilitatea valorii şi reglează substituirile dintre mărfuri, oricare ar fi corpul mărfurilor schimbate între ele, tot astfel, un anume principiu de sistematizare prealabilă (anterior de drept) devine condiţie a traductibilităţii generale a semnelor (schimburi, înlocuiri) care întemeiază (prin arbitrarul manifestărilor lor empirice) posibilitatea unui sens. Figura este identică. O anume formă care „imprimă produselor muncii caracterul de marfă” trebuie „să fie considerată ca existând înaintea oricărei circulaţii a mărfurilor” – după cum arhiurma trimite, în originaritatea sa ireductibilă, la posibilitatea unui sistem total, deschis tuturor investirilor de sens posibile.[114] Dar omologia va fi completă pe toate planurile. Căci, după cum vorbirea (sau grafia) se constituie pe baza ştergerii acestei arhiscrieri („pornind de la mişcarea ocultată a urmei”[115]), se poate presupune că munca abstractă este arhiscrierea (urma abstrasă) care întemeiază valoarea mărfii şi pe care o şterge scrierea monetară.

113 Capitalul, I, cap. III.

114 De la Grammatologie. p. 67.

115 Idem, p. 69.

Astfel se denunţă complicitatea între logocentrism şi fetişismul banului şi al mărfii. Într-un mod general, aşa cum „circulaţia face să cadă limitele pe care timpul, locul, individul le fixează pentru schimbul produselor”[116], făcând posibilă ipostaza valorii, tot astfel, sensul ipostaziat (logosul) rezultă nu numai din ocultarea valorii productive a semnelor, ci şi din punerea între paranteze a raporturilor de producţie ale semnelor. Dacă „scindarea produsului muncii în obiect de întrebuinţare şi obiect de valoare nu se realizează practic decât în momentul în care schimbul a devenit deja suficient de important şi de vast pentru ca obiectele utile şi caracterul de valoare al lucrurilor să poată fi examinate în timpul producerii lor” [117]şi deci „când schimbul a învins toate raporturile de producţie”, tot astfel, logocentrismul apare atunci când valoarea de întrebuinţare a semnelor este ocultată prin considerarea exclusivă a valorii lor de schimb. Logocentrismul este numele lingvistic al unui principiu de venalitate universal şi dominant, întemeiat pe munca abstractă.

DEVIEREA PRODUCŢIEI

Produsul economic nu a fost examinat până aici decât în măsura în care el solicita o anume muncă abstractă. Muncă a cărei cantitate matematică, exprimată în unitate de timp, furnizează „legea reglatoare”[118] a principiului schimbului mărfurilor. Această lege reglatoare, aşa cum am mai spus, joaca acelaşi rol în domeniul mărfurilor ca şi sinteza transcendentală a arhiscrierii cerută de tema arbitrarului semnului. Dar timpul de muncă, asemeni arhiscrierii (dacă o considerăm mai întâi ca „o structură dată”) (principiul reglator al traductibilităţii generale) nu

---

116 Capitalul, I, cap. III.

117 Idem, cap. I.

118 Idem, cap. I.

presupune intervenţia *muncii concrete*, cea „a cărei utilitate este reprezentată de valoarea de întrebuinţare a produsului său şi face din acest produs o valoare de întrebuinţare”.[119] Am semnalat modul în care Saussure elimină mijloacele de producţie (şi deci munca de producere însăşi) din sistemul limbii. Dar şi în acel caz, dacă munca trebuie să fie considerată nu numai sub aspectul său abstract (cantitativul timpului de muncă), ci şi sub aspectul său concret, tot astfel, „nemotivarea urmei trebuie să fie acum înţeleasă ca o operaţie şi nu ca o stare, ca o mişcare activă, o de-motivare şi nu ca o structură dată”.[120] în acest moment intervine conceptul de „*differance** „La différance”, concept economic desemnând producerea diferitului şi amânatului, în dublul sens al acestui cuvânt. [121]

Care este situaţia acestei dinamici în cadrul economiei politice? Produsul, ca valoare de întrebuinţare poate avea, scrie Marx, o utilitate „imediată” sau poate fi consumat „pe căi ocolite dacă e un mijloc de producţie”.[122] într-adevăr, „munca consumă produse pentru a crea produse sau foloseşte produse ca mijloace de producere a noi produse”.[123] Rezultă că, „dacă se consideră ansamblul acestei dinamici din

E

punctul de vedere al rezultatului său, produsul, atunci antele, *mijloc* şi *obiect* de muncă, se prezintă ca mijloace de producţie şi munca însăşi ca muncă productivă”. Mijlocul şi obiectul de muncă sunt deci în

---

119 Idem, cap. I.

120 De la Grammatologie, p. 74.

* A se vedea în acest volum — J. Derrida, Lingvistica şi gramatologie, p. 108, precum şi Nota explicativă.

121 De la Grammatologie, p. 38.

122 Capitalul, I, cap. I.

123 Idem, cap. VII.

întregime cuprinse într-o *deviere*, [detour]*, iar munca însăşi se întemeiază pe o *deviere*. Ea reprezintă o întrebuinţare deviată, iar mijloacele de producţie, ele însele, sunt instrumentele unei *devieri a producţiei*.

Regăsim deci aici cele două concepte corelative, de „differance" şi de „rezervă". „La differance", producere a diferitului şi amânatului. Rezerva, „acumulare, capitalizare, asigurare în decizia acordată sau amânată".[124] Munca amână. Ea amână „consumarea produselor ca mijloc al plăcerii"[125], pentru a le „consuma ca mijloace de funcţionare a muncii". Diferenţă, deci, între principiul plăcerii şi principiul realităţii. Ea este „posibilitatea în viaţă a devierii, a acelei «differance»."[126] Munca concretă este urmă, rezervă, „differance". Orice muncă este o deviere, orice plăcere este un racursiu. Ceea ce e rezervat, în acea „differance" a consumului, este *vărsat* în contul muncii. „Dar nu există viaţă *mai întâi* prezentă, care ar ajunge *apoi* să se protejeze, să se amâne, să se rezerve în «differance»". Ea este condiţia *supravieţuirii*. Dinamica acestei „differance" nu este amânarea unei plăceri posibil (deja prezente), ci evitarea, printr-o stratagemă de producţie, a unei morţi sigure. Este devierea *scontând* o plăcere îndelungată, fără care nicio plăcere n-ar fi fost posibilă în acelaşi moment (fără amânare). Opoziţia între deviere (a suferinţei şi a producţiei) şi racursiu (al plăcerii) n-ar fi deci nici tema sexualităţii, nici cea a muncii, ci ar fi fundamentul instaurării şi separării lor.

Interdicţia – pentru a fi mai explicit – nu este decât legislaţia muncii, gestiunea devierii. „Baza pe care se sprijină societatea umană este, în ultima analiză, de natură economică, scrie Freud: pentru că nu dispune de

---

124 L'écriture et la différence, p. 285.

125 Capitalul, I, cap.' VII.

126 L'écriture et la différence, p. 295.

suficiente mijloace de subzistenţă pentru a permite membrilor săi să trăiască fără muncă, [societatea este *obligată* să limiteze numărul acestora şi să le *devieze* energia dinspre activitatea sexuală spre muncă” (*Introduction à la Psychanalyse* – subi. J.J. G.) (*Introducere în psihanaliză*). Există deci o *corelaţie* completă între necesitatea economică a devierii producţiei şi prescripţiile interdicţiei – care nu sunt în esenţă decât o prohibiţie a racursiului (incest, masturbare). Corelaţie, deci, între angajare şi dezmăţ.[127]

Să subliniem şi faptul că prin producerea mijloacelor de producţie, devierea muncii este diminuată pe o perioadă îndelungată. Făcând să devieze munca de la scopul său imediat (prin construirea uneltelor) este sporită *productivitatea* muncii. Fie că este maşină-unealtă sau maşină de scriere, „productivitatea maşinii are drept măsură proporţia după care ea *înlocuieşte* omul” 31 (subi. J.J. G.). De exemplu, du-te vino-urile dintre locuinţă şi sursa de apă sunt înlocuite printr-o canalizare a cărei fabricare a introdus, ca o incizie într-un orar modificat, o muncă indirectă, cu scopul de a diminua pe jumătate munca generală. Astfel, economia politică (cea mai clasică) defineşte mijloacele de producţie (sau *capital constant*, pe care-l consideră de altfel drept totalitatea capitalului, cu scopul de a oculta mai bine rolul forţei de muncă – *capital variabil*) – ca „un stoc de bunuri în termediare şi reproductibile a căror utilizare permite, prin *devieri ale producţiei* creşterea

---

127 In original : „embauche“ şi „débauche“. Autorul profită, pentru a sublinia corelaţia, de un joc de cuvinte intraductibil. în franceză, embauche, „angajare (de muncitori)“ şi débauche — „dezmăţ, desfrîu, destrăbălare* provin din verbele embaucher — „a angaja un muncitor în vederea unei munci* şi respectiv, débaucher — „a deturna pe cineva de la o muncă, a concedia muncitorii din lipsă de lucru, a deturna pe cineva de la îndatoririle sale*.
31 Capitalul, I, cap. XV.

productivităţii muncii” (Barre).

EXPLOATAREA MUNCII

Munca concretă, dinamică a producţiei (urmă, „differance”, rezervă) este chiar această forţă de a scrie, această „înscriere violentă a unei forme, trasare a unei diferenţe într-o esenţă sau o materie care nu sunt de conceput ca atare, decât în *opoziţia* lor faţă de scriere”[128] – faţă de munca concretă. „Munca, scrie Marx, este mai întâi un act care se desfăşoară între om şi natură”[129]. Obiectul muncii devine *materie primă*, „după ce a suferit o oarecare modificare efectuată prin muncă”.[130] Dar şi omul, în „timp ce acţionează prin această mişcare asupra naturii exterioare şi o modifică, îşi modifică propria natură”.

Or, dacă „urma este originea absolută a sensului în general, ceea ce înseamnă că nu există origine absolută a sensului în general”[131], atunci, într-un mod identic, „munca este substanţa şi măsura inerentă a valorilor, dar ea însăşi nu are nicio valoare”. Altfel spus (căci trebuie să insistăm în acest punct), „urma este, pentru Derrilda, «la differance» care permite apariţia semnificaţiei”[132]; dar această opoziţie „originară” o aşază *în afara* tuturor conceptualităţilor care nu se ordonează decât prin ea – o situează într-o exterioritate pe care poate s-o desemneze, ca moment provizoriu, numai o transcendentalitate (anulată). Or, la fel, pentru Marx, „mărimea valorii unei mărfi nu reprezintă decât suma muncii inclusă în ea” şi, cu siguranţă, „această proprietate a muncii de a crea valoare o distinge de toate mărfurile şi, ca element formator al valorii, îi elimină şansa de a avea vreo

128 L’écriture et la différence, p. 317.

129 Capitalul, I, cap. VII.

130 Idem.

131 De la Grammatologie, p. 95.

132 De la Grammatologie, p. 95.

valoare”.[133] Originea sensului tuturor semnelor în mişcarea acestei „differance” transcende lumea semnelor. Munca concretă, forţa care acţionează în devierea producţiei, întemeiază valoarea tuturor mărfurilor, dar nu este ea însăşi o marfă.

Figura, să o subliniem încă o dată, este omologă. De o omologie dificil de sondat, pentru moment, în adevărata sa profunzime. Dacă trebuie anulat, după ce a fost propus, sensul sau originea urmei, dacă totul începe prin urmă, dar urma nu are sens, într-un mod identic, „în expresia *valoarea muncii*, ideea de valoare dispare complet; este o expresie iraţională, ca şi *valoarea pământului*, de exemplu”.[134] Cum să nu fie studiate împreună această non-apartenenţă esenţială a muncii concrete la lumea valorii, căreia îi este unica „origine” – şi această non-apartenenţă a „producerii urmei”, a „muncii scriiturii”, a „forţei scriiturii” la sistemul semnificaţiei?

În cadrul aceleiaşi arii, al aceleiaşi figuri se dezvoltă, într-adevăr, problema semnificaţiei urmei şi cea a valorii muncii – sau, mai curând, cea a non-semnificaţiei lor, a nonvalorii lor – precum şi ceea ce ascunde fără încetare (printr-o mişcare identică) imposibilitatea *traducerii* lor.

Derrida subliniază cu pregnanţă că forţa scrierii ca freiaj înscrie într-o materie o gravură care nu este traductibilă. „O *intraductibilă gravură*”. Într-adevăr, această scriere, această producere a urmei „nu este deplasarea semnificaţiilor în limpezimea unui spaţiu imobil, prestabilit şi în alba neutralitate a unui discurs. A unui discurs care ar putea fi încifrat, fără a înceta să fie diafan. Aici, energia nu se lasă redusă, ea nu limitează, ci

---

133 Idem, cap. XIX.

134 Idem.

* A se vedea Nota explicativă.

produce sensul”. Astfel, „metafora traducerii ca transcripţie a unui text original ar izola forţa suprafeţei, menţinând exterioritatea simplă a tradusului şi a traductorului”.[135] Dar dacă munca scriiturii nu poate da loc „transparenţei unei traduceri neutre”, munca concretă, ca forţă şi corp, ca întrebuinţare şi creare a valorii de întrebuinţare, este şi o*ânscri prie hieroglifică* ce nu suportă nicio substituire, niciun schimb. „Un corp verbal nu se lasă tradus sau transportat într-o altă limbă. Este tocmai ceea ce traducerea pierde”. Tot astfel, munca concretă nu poate fi evaluată fără a fi *subtilizată*. „În producerea valorii de întrebuinţare, scrie Marx, procesul muncii se prezintă din punctul de vedere al calităţii. Este o activitate care funcţionează cu mijloacele de producţie conforme unui scop, care foloseşte procedee speciale şi în cele din urmă ajunge la un produs uzual. Dimpotrivă, ca producere a valorii, acelaşi proces nu se prezintă decât din punctul de vedere al cantităţii. Aici nu este vorba decât de timpul necesar muncii pentru efectuarea sa”. Vânzarea forţei de muncă (exploatarea sa) este întemeiată prin stabilirea unui cod de traducere. Sfera circulaţiei *impune* un cod de traducere a muncii. Ea traduce intraductibilul. Ea face din muncă o muncă salariată. Din punct de vedere lingvistic, „nu există traducere, sistem de traducere, decât dacă un cod permanent permite substituirea sau transformarea semnificanţilor, păstrând acelaşi semnificat, întotdeauna *prezent*, în ciuda absenţei unui semnificam determinat sau altul. Posibilitatea radicală a substituirii ar fi deci implicată prin cuplul semnificant/semnificat, deci prin însuşi conceptul de semn”. Dar o mişcare identică se regăseşte la nivelul economiei. „Diferenţa între munca concretă şi munca-sursă de valoare” (care nu apare decât prin traducerea forţată, piaţa muncii) „se

---

1351 4 L’écriture et la différence, p. 336.

manifestă, continuă Marx, ca diferenţă între *cele două feţe* ale producţiei comerciale” (subl. J.J. G.). Diferenţa valoare de întrebuinţare/valoare de schimb este deci principiul (şi conformă principiului) aceleiaşi ocultări (suntem siguri de data aceasta) ca şi diferenţa semnificant/semnificat. Faptul că marfa ne apare ca „ceva cu dublă faţetă, valoare de întrebuinţare şi valoare de schimb” şi că semnul se prezintă ca o realitate cu dublă faţetă, nu sunt de fapt două fenomene străine. Prin conceptul de semn, limbajul discursiv ocultează „munca scriiturii” (absenţa distincţiei între formă şi sens) care-l face posibil, după cum forma-marfă maschează munca – şi impune munca ce o produce. A transcrie scriitura de netranscris a muncii în valoare-bani şi, invers, a converti o sumă de bani în forţă de muncă în urma unui târg, în sfera circulaţiei, aceasta este tranzacţia care întemeiază *profitul* (capitalist) şi alocaţia, impozitul muncitorului. Tot astfel, a transcrie scriitura de netranscris (cea care operează) în elementul comercial al sensului şi al limbajului înseamnă a profita de munca scriiturii, mascând-o. Bineînţeles, în aparenţă, „legea schimburilor a fost riguros respectată”, „vânzătorul forţei de muncă, asemeni vânzătorului oricărei alte mărfi, îi realizează valoarea de schimb şi îi alienează valoarea de întrebuinţare”[136], dar ceea ce o deosebeşte într-un mod radical de o altă tranzacţie este faptul că munca e această marfă incomparabilă, excepţională, „a cărei valoare de întrebuinţare este înzestrată cu proprietatea singulară de a fi sursă de valoare”[137]. Valoarea, banul (circulaţia monetară) nu este de conceput decât pornind de la munca concretă, de la crearea valorilor de întrebuinţare, sursă unică a tuturor valorilor comerciale; după cum, „trebuie să înţelegem posibilitatea scriiturii

---

136 Idem, cap. VII.
137 Idem, cap. IV.

care se consideră conştientă şi activă în lume (exterioritate vizibilă a grafiei, a literalităţii, a devenirii literare a literalităţii etc.), pornind de la această muncă a scriiturii”, de la această producere a urmei.[138]

Noţiunea de valoare se suprapune, mascând-o, (prin intermediul banului) peste cea care întemeiază munca, după cum noţiunea de sens se suprapune, mascând-o, (prin intermediul cuvântului) peste cea care întemeiază producerea urmei.

Dar este prea puţin spus „mascând-o”. Această valoare de întrebuinţare a semnelor (munca lor, fabricarea textului) este mascată pretutindeni şi întotdeauna căci, dacă distanţa dintre valoarea de schimb a muncii şi valoarea sa de întrebuinţare (care este situată în afara comerţului pentru a face posibil schimbul) întemeiază şi întreţine profitul (capitalist), ideologia dominantă ocultează valoarea de întrebuinţare a semnelor (scriitura – şi *productivitatea* sa specifică) care devine chiar *inconştientul*. Inconştientă *este* deci valoarea de întrebuinţare a semnelor, productivitatea scriiturii. Inconştientul este un efect al producţiei „comerciale”, latură a muncii luată în general (producţie concretă, combinatorie, corp) care este scoasă în afara comerţului, pentru a fonda, într-un mod mascat, exploatarea forţei de muncă.

Refularea „corpului urmei scrise” este ocultarea muncii concrete. Ocultare care se face în profitul celui ce nu schimbă munca decât cu *preţul* muncii abstracte.

Deci nu degeaba sublinia Marx „imensa importanţă pe care o are în practică această schimbare de *formă* (subl. J.J. G.) care face să apară retribuirea forţei de muncă sub formă de salariu al muncii, preţul forţei, ca preţ al funcţiei”, căci ea are drept scop să întreţină această aparenţă „şi anume că nimic nu distinge la prima

---

138 L’écriture et la différence, p. 344.

vedere schimbul între capital şi muncă, de cumpărarea şi vânzarea oricărei alte mărfi”. Atunci când nimic nu poate să retribuie munca la justa sa „valoare”, căci ea nu intră în sfera valorii comerciale (după cum niciun limbaj discursiv nu poate să traducă – să cumpere – o scriitură productivă), „ficţiunea liberului contract” (a traducerii universale şi reciproce în elementul sensului) nu face decât „să mijlocească şi în acelaşi timp să disimuleze” servitutea forţei muncitoare.

Aservirea muncitorului, prin capital, perpetuată prin intermediul formei-ban, este deci identică cu servitutea scriiturii operatorii, „coborâtă în rang” de elementul sensului, reprimata de subsumarea [139]logocentrică. A aservi scriitura sferei schimbului (a limbajului), atunci când eficacitatea şi realitatea acţiunii sale aparţin producţiei şi întrebuinţării (scriitură productivă: „poezia”, matematicile, ştiinţele), înseamnă a oculta, prin evidenţa discursului comercial, munca (sau jocul) care permite şi *întreţine* acest discurs.

EXPLOATAREA SCRIITURII

O personalitate publică sau un ministru nu poate şi nu trebuie să respecte ortografia. Ideile trebuie să-i alerge mai repede decât mina el nu axe timp decât pentru a trasa jaloane; el trebuie să prindă cuvintele în litere, frazele în cuvinte. Datoria de a descurca toate acestea revine scribilor.

NAPOLEON BONAPARTE operărius: muncitor necalificat, muncitor, salahor, secretar, scrib

Scriitura a fost totdeauna taxată, consemnată, impusă, desemnată de o vorbire plină. Termeni care aici trebuie să însemne o anulare, o ocultare (prin forţa

---

139 In fr. subsomption, derivat foarte rar al verbului subsumer (din lat. subsumere). Ca termen filosofic el defineşte acţiunea de a considera un obiect individual cuprins într-un ansamblu, un individ într-o specie, o specie într-un gen etc.

politică) şi în acelaşi timp o exploatare *a* forţei de muncă. Vorbirea pune impozit pe scriitură, aşa cum munca este *taxată* de ideologia dominantă. (Munca este blamată, şi în acelaşi timp ea *serveşte*; ea nu este decât o datorie.) Disimularea istorică a textului, *declasarea* scriiturii, este cenzura exercitată asupra fabricării (muncă, structură) valorii de întrebuinţare care întreţine valoarea şi sensul. Ea semnifică dominarea (politică) a unei clase asupra unei clase *muncitoare*.

Acum este deci posibil să precizăm că efectul de sens apare dintr-o anume distanţare mascată, dintre înscrierea activă (scriitura operatorie) şi pseudotranscrierea monetară sau lingvistică. După cum capitalismul se instalează în diferenţa „dintre preţul forţei de muncă şi valoarea pe care ea o creează prin funcţia sa”[140], tot astfel, în discursul logocentric, totul se petrece ca şi cum semnificatul *ar profita* de semnificant pentru a apărea – dar putând să subziste şi fără el. Semnificatul este *venitul* semnificantului, *plus-valoarea* muncii semnelor. A vorbi, cum face Merleau-Ponty, despre o „depăşire a semnificantului prin semnificat, depăşire pe care o face posibilă tocmai calitatea semnificantului”, nu înseamnă oare a constata, în registrul limbajului, că „mijloacele de producţie s-au transformat în mărfuri a căror valoare o depăşeşte pe cea a elementelor sale constitutive”? Cum spune (cât se poate de bine) Merleau-Ponty, „minunea limbajului este că se face uitat”. Scriitura „nu este decât minimum-ul înscenării necesare unei operaţii invizibile. Exprimarea se şterge în faţa exprimatului, iată de ce rolul său de mediator poate trece neobservat”. Activitatea cuvintelor este sublimată în elementul sensului. Oricare ar fi munca, operaţia scriiturii, există un fond (un venit – un capital) care poate apărea independent de semne (de

140 Capitalul, I, cap. XIX.

formă). A crede astfel că fondul este separabil de formă înseamnă a face acelaşi gest ca şi „capitalistul care ştie că toate mărfurile, chiar dacă au aspectul jalnic şi mirosul urât, reprezintă într-adevăr şi în mod real bani „şi, pe deasupra, mijloace minunate de a spori neîncetat banii prin bani”[141]... în mişcarea care duce de la bani la marfă şi de la marfă la bani, mijlocitorul contează prea puţin. Banii vor aduce bani. „Actele care ar putea să se petreacă între cumpărare şi vânzare, *în afara sferei circulaţiei*, nu schimbă cu nimic această mişcare” (subl. J.J. G.).

Să notăm deci că orice muncă exercitată asupra cuvintelor, care nu are în vedere decât venitul unui sens detaşabil de funcţia sa (limbaj discursiv, expresiv), corespunde mişcării de valorizare a unui „capital industrial”. Este vorba de a activa scrierea pentru a produce cât mai mult sens posibil. Tot astfel, se mai poate enunţa că, la limită (această limită este cea a filosofiei idealiste), resorbţia oricărei urme (a oricărei munci) în prezenţa deplină a sensului corespunde în întregime mişcării de valorizare a unui *capital uiurar* sau, în general, ignorării (dispensării) oricărei munci, oricărei mijlociri între valoare şi valoare. „În capitalul uzurar, forma B-M-B este redusă, prin suprimarea termenului din mijloc, la forma, B-B a banilor care se schimbă pe bani”. După cum forma-ban, detaşată de orice urmă de muncă, de orice raport cu marfa, permite *speculaţia* financiară, ipostaza valorii de schimb a cuvintelor, într-un element propriu, permite *speculaţia* filosofică. „Valoarea devine valoare progresivă, ban progresiv şi astfel, capital. Ea iese din circulaţie, intră, se menţine şi se multiplică acolo, iese apoi sporită şi continuă mereu acelaşi ciclu B-B, adică banul care poartă germenele banului”. Această circulaţie „în

141 Capitalul, I, cap. IV.

rezumat, în rezultatul său, fără termeni intermediari” este cea care întemeiază filosofia speculativă idealistă ce scurtcircuitează valoarea de întrebuinţare a semnelor (munca scriiturii) pentru a se instala în elementul unui logos în care se resorb (se evaluează, se apreciază) toate lucrurile – ca de altfel şi în cazul monedei, care nu precizează materia pe care o înlocuieşte, orice lucru, marfă sau nu, putându-se transforma în monedă”.[142]

Dar dacă „nimic nu rezistă acestei alchimii”, ea nu este în sine creatoare de valoare. Ea deplasează, concentrează valoarea (o adună şi o economiseşte), dar nu o creează. Aşa cum speculaţia ne-operatorie (ne-scrisă) rămâne vidă, neproductivă, circulaţia şi schimbul „nu creează deloc valoare”. [143]Şi dacă sensul apare în schimb, el nu se creează *prin* schimb, ci printr-o operaţie

---

142 Idem, cap. III.

143 Idem, cap. IV. Să adăugăm aici că orice marfă ca valoare face parte dintr-un ansamblu care are o relaţie internă de echivalenţă. Proprietăţile de care se bucură un astfel de ansamblu sînt următoarele: reflexivitate (orice element a este echivalent lui însuşi) ; simetrie (dacă a este echivalentul lui b, b este echivalentul lui a) ; tranzitivitate (dacă a este echivalent lui b şi b este echivalent lui c, atunci a este echivalent lui c). Dar, în plus, ca mărfuri (determinate printr-o valoare), toate produsele pot să figureze pe o scară unică. Singura determinare care intră la socoteală, fiind de fapt cantitativă (şi această cantitate poate să se exprime în unităţi comune), ansamblul mărfurilor este definit, pentru a folosi în continuare limbajul teoriei mulţimilor, printr-o relaţie internă de ordine. Şi, mai exact, printr-o relaţie internă de ordine numită „totală“ sau „lineară“. Ansamblul mărfurilor este deci un ansamblu care are o anume structură internă definită exclusiv prin 1) relaţia de echivalenţă, 2) relaţia internă de ordine. Astfel, codul burghez supus logicii banului şi mărfii (adică reducţiei la acelaşi ordin în linearitatea cantitativului) este de o sărăcie deosebită. Toate tipurile de relaţii complexe între mai multe mulţimi (aplicaţiile : surjecţii, bijecţii, injecţii etc.) şi modurile de joncţiuni delinearizate (reţele, arbori etc.) care intervin, cum a arătat Kristeva, în limbajul poetic, nu pot astfel să se manifeste la nivelul codului său uzual, fără ca o interdicţie economică să nu le taxeze drept iregularităţi ilizibile.

(întrebuinţare) care îi rămâne ascunsă, secretă. După cum „plus-valoarea n-ar putea să rezulte din circulaţie, ci în momentul formării sale trebuie să se întâmple ceva în afara ei, ceva care îi rămâne ascuns”[144], tot astfel, limbajul *profită* de o operaţie care este ocultată prin explozia sensului.

Algebra şi filosofia (speculativ-idealistă) apar astfel ca două moduri de *economie*. Dar una se realizează în sfera întrebuinţării (abrevierea algebrică permiţând operaţii care sporesc productivitatea semnelor) şi cealaltă (exploatarea uzurară, „circulaţie în rezumat”) se realizează în sfera schimbului. Într-un mod mai general, putem defini *două* formalisme. Unul care este legat de valoarea de întrebuinţare a semnelor, de producerea şi consumul lor productiv, *formalism operatoriu* (matematică, logică, „poezie”) şi altul care nu este legat decât de valoarea de schimb a semnelor, care corespunde funcţiei pur monetare şi care confundă „valoarea de întrebuinţare formală ce decurge din funcţia socială specifică” a semnelor cu valoarea de întrebuinţare reală, productivă. Acest formalism poate genera, în limbă şi în economie, *inflaţia*. Economia cursivă şi discursivă, financiară şi monetară nu este deci o abreviere algebrică, ci o abreviere doar stenografică (ne operatorie, ne combinatorie) care poate da naştere prin extrapolare şi interpolare, în afara oricărei *funcţii* (traiectorie şi funcţionare), fluidităţii, discursivităţii fluide şi transparente a logoreei, cursului fluxului monetar (al *licvidităţii*) ca venit aparte al operaţiei.

Dezenunţarea prin text (Sollers) [145]este, dimpotrivă, mişcarea de *deflaţie*, de devalorizare generalizată, care, după *crahul* şi *falimentul* logocentric, va trebui să scoată la iveală operaţia scripturală de care profitau, mascând-

---

144 Capitalul, I, cap. IV.

145 „La science de Lautréamont" (în Logiques).

o, toate speculaţiile.

Limbajul discursiv este astfel ocultarea devierii producţiei care îl întreţine. El se dispensează de operaţia scripturală exploatând-o într-un mod disimulat. În acest fel este mascată în general valoarea de întrebuinţare a *elementelor combinatorii*, atât ca produs (rezultat al muncii), cât şi ca mijloc de producere a altor produse. Conceptul de *semn* nu aparţine decât sferei schimbului (specular), după cum cel de marfă nu desemnează produsul decât în sfera pieţii („această scenă unde se fac schimburile”).

Nu numai munca (algebrică) a elementelor este ocultată odată cu *întrebuinţarea*, adică „întrebuinţarea pe căi ocolite”, ci şi jocul (sexual) al elementelor, adică întrebuinţarea imediată (plăcerea) în racursiul combinatoriu al jocului cuvintelor (ca material). Disimularea sferei întrebuinţării prin sfera circulaţiei (a scriiturii prin sens) vizează deci simultan munca şi sexul. Ea afectează deci cei doi poli care într-o combinatorie generalizată a elementelor (o *combinatorica*) le reprezintă: matematica şi poezia.

CAPITAL/MUNCA

„Scriitură, muncă”. „Sens, valoare”. „Exploatarea scriiturii, exploatarea muncii”... Cu siguranţă că sondarea tuturor originilor şi consecinţelor acestor corespondenţe, ale acestei fidele omologii este dificilă. Dar complicitatea este neîndoielnică. „Subordonarea urmei faţă de prezenţa plină rezumată în logos, «coborârea rangului» scrierii faţă de un «cuvânt vorbit» care îşi visează plenitudinea”, „represiunea logocentrică care s-a organizat pentru a exclude sau a «coborî» corpul urmei scrise, pentru a-l arunca în afară sau jos, ca metaforă didactică şi tehnică, materie servilă sau reziduu”, are *acelaşi aspect* cu exploatarea forţei muncitoare de către clasa politică dominantă – şi ea

corespunde din toate punctele de vedere extorcării (mai mult sau mai puţin camuflate, în funcţie de epocile istorice) a supramuncii care întreţine această clasă. Taxarea muncii, resorbţia produsului său în valoare, nu se distinge prin nimic de ştergerea urmei prin logos (lege, lectură, liga tură). Dispreţul făţiş al lui Platon pentru scriere semnifică astfel extorcarea făţişă (în sclavie) a supramuncii. Filosoful este scutit în mod făţiş de scriitură, tot aşa cum clasa dominantă e scutită de muncă. Dispensarea de devierea producţiei întreţine cuvântul politic (care evoluează în imediatitatea şi evidenţa sensului) şi, în schimb, *pune impozit* pe munca productivă. Tot astfel, necunoaşterea valorii de întrebuinţare specifica scriiturii şi disimularea ei în transparenţa universală a schimbului (declasarea sa relativă) corespund momentului capitalist al camuflajului extorcării supramuncii sub aspectul liberului contract (care se efectuează în sfera schimbului).

Logocentrismul se instalează în efectul de racursiu produs de supradevierea pe care o impune. Astfel, compunerea scripturală între racursiu şi deviere (scriitura poetică) este interzisă prin scindarea dintre o muncă oarbă – deviere a acestei scindări – şi un racursiu (o dispensă) ignorând devierea căreia îi scapă. Logocentrismul este deci efectul *deturnării devierii* (în profitul unei clase care „consumă întotdeauna fără a produce”).

Gândirea hegeliană poate fi interpretată „après-coup” ca un efort eroic, dar unilateral, de a înlătura povara logocentrică (înainte de a fi strivită de ea). Pentru a ajunge la ştiinţă (admite Hegel), trebuie parcurse toate momentele „acestui drum prin care e atins conceptul cunoaşterii”. Căci, „adevărul, scrie el foarte semnificativ, nu este o monedă bătută care poate fi cheltuită sau încasată aşa cum este”. *Drumul* hegelian este deci urma

(devierea) care îşi va consacra întregul sens (valoarea sa) adevărului (monedei bătute). Cu toate acestea, aspiraţia unei urme laborioase va fi conservată în acest *sublimat* monetar – după cuvântul întrebuinţat de Marx. Adevărul, mai scrie Hegel, nu trebuie să fie „asemeni produsului în care nu se mai regăseşte urma uneltei”. Dar, *la urma urmei*, este vorba de „suprimarea diferenţelor”. Adevărul se regăseşte în elementul său. Analiza lui Marx, dimpotrivă, luând-o după litera cărţii pe drumul cel mai lung, pe urma muncii, pe dificila deviere (a producţiei), denunţând iluzia monetară a valorii ca disimulare a exploatării forţei de muncă, dezvăluind secretul fetişismului banului şi al mărfii, zdruncină din temelii *sistemul semnului*.

Deci raporturile dintre *capital* şi *muncă*, pe de o parte, inconştient şi conştient, pe de alta, îşi găsesc *revelate* (şi uni ficate) contururile în raporturile dintre vorbire (sens) şi scriitură (operaţie scripturală). Aşa cum, după Freud, „fenomenul neexplicat al conştiinţei apare în sistemul percepţiei *în locul*urmelor durabile”, tot astfel, ideologia dominantă se aşază *în locul* muncii productive care o întreţine. Sensul profită de scriitura care îl face posibil.

Uzurpare esenţială, acţionând la toate nivelurile. Printr-unul şi acelaşi gest, o anume economie de exploatare resoarbe semnificantul în semnificat (instaurând această distincţie), reduce fabricarea scriiturii la sensul său, înscrierea muncii la valoarea facturii sale.

Dar, din acel moment, a forţa bariera ce reduce eficacitatea urmei (care o desemnează şi o impune) înseamnă a viza un anume versant unde forţa şi produsul muncii nu ar face obiectul nici unei traduceri (al nici unei vânzări sau speculaţii). Din acel moment, distanţa dintre înscriere (urma laborioasă) şi pseudotranscriere

(valoarea, moneda) care creează un sistem împreună cu opoziţia inconştient/conştient, muncă/capital ar tinde spre propria anulare. Forţa de muncă ar intra în propriul său spaţiu de scriitură generalizată, compunere a devierii şi a racursiului, istorie textuală, cu excluderea oricărei ipostaze a sensului.

decembrie 1967

Jacqueline Risset

ÎNTREBĂRI asupra regulilor jocului[146]

Dacă a scrie despre faptul de a scrie înseamnă a oscila între reducţia sistematică şi sacralizarea împotriva regulii – între modul de utilizare a unei activităţi delimitate şi descrierea metaforică a unei practici inefabile, de ce trebuie scris despre faptul de a scrie?

De ce, dacă scriem, trebuie să scriem despre faptul de a scrie?

Pentru că a scrie este un joc. Iar dacă observăm ce joc anume – jocul, atunci trebuie să scriem. Trebuie să scriem despre faptul de a scrie.

A scrie nu este o ocupaţie inefabilă – nu este o explorare îndepărtată. Nu există decât o lume; a scrie se petrece înăuntru (odată cu lumea, cu fragmentele sale). Scrisul nu e saltul într-un alt text care duce departe de aici, ci trecerea de la un punct la altul, de la un punct la altul *care se află aici*. Scrisul nu este un domeniu rezervat; doar o peniţă şi o coală de hârtie, oriunde, pretutindeni.

Dar nu este nicio activitate înglobantă, reductibilă – de aceea a scrie despre faptul de a scrie poate deveni o paranteză care ascunde tocmai acest lucru esenţial: anume că scrisul este înainte de toate o confruntare cu imposibilitatea de a scrie. Sau mai exact, că el oscilează între două imposibilităţi: cea a gândirii şi cea a textului

---

146 Text tradus din volumul Theorie d’ensemble, Paris. Ed. du Seuil,

însuşi.

Imposibilitatea gândirii se descoperă în frânarea oricărei gândiri „libere”, „de bună credinţă”. Experienţa scrierii este experienţa *barei*, înaintea gândirii, care interzice orice gândire *primă*. Atunci se produce un ecou *invers*, şi între cele două momente se înfăptuieşte scrisul – primul fiind produs retrospectiv plecând de la al doilea; timpul linear nu mai funcţionează; „înainte” şi „după” nu se disting decât prin funcţia lor spaţială („înainte” şi „după” se continuă unul pe altul şi îşi fac rând pe rând loc). Orice scriere este repetiţie – dar nu repetiţie a ceva în afara ei, pentru ca a scrie constituie bara, şi îşi asumă imposibilitatea gândirii. Acesta este gestul.

Plecând de aici, care ar fi atunci urmarea? Dar de ce o urmare?

— De ce să nu oprim gestul la acest cogito negativ, la enunţarea imposibilităţii, aşa cum se prezintă ea. Pentru că totul este de îndată aruncat printre deşeurile gândirii. Orice text e provizoriu, reziduu al propriei sale urmări. O reactivare devine necesară: urmarea; astfel scrisul este contrariul unei substanţe stabile: act reluat, relansat dinainte spre înapoi, trăgând. Activitate izolată prin mai multe dispariţii intermediare: experienţă a descompunerii imediate (contrară gândirii pure, lineare); nimic nu este „în embrion”, nimic nu urmează să se dezvolte; nimic nu s-a născut o dată pentru totdeauna.

De aceea textul nu poate exista; textul fixat pe o pagină: „poezia”, eternizare ipotetică a unui rezultat, unitar, global, opac. Scrierea este fragmentară, Prin anulări repetate, ea instituie un „alt joc”. „Poezia” produce o sacralizare *apriori*, pentru că poemul apare ca reflectare a unei experienţe autoritare: substanţă care se propagă (substantive) (uneori poeziile lui Bataille, prin substantivele încărcate de aluzia la un „înainte” sugerat, operează această sacralizare a genului poezie care este

în acelaşi timp o devalorizare a textului: nimic nu se petrece; totul s-a petrecut înainte).

Nimic nu se întâmplă, nici înainte, nici după, doar o trecere reînnoită. Scrisul nu este substantivul, ci sintaxa vie, articulările (particulele, conjuncţiile „logice”), *discursul* care se caută, imposibil – şi imposibil de conceput în afara spaţiului în care există. Iar acolo, tocmai pentru că nu există un „înainte” privilegiat, totul contează: în pagină, în spaţiile vizibile, totul se citeşte; dar în multitudinea lecturilor care se suprapun în acelaşi timp, trebuie încercată dejucarea *apriori* a lecturilor care se impun (jocul [le jeu] devine deja „dejucare” [dejeu], lectura lecturii jocului, teorie).

Scrisul presupune experienţa discontinuităţii, nici Gândire, nici Poezie (dar aici nu este vorba de discontinuitatea temporală – nu este vorba de intermitenţe psihologice, nici de înregistrarea momentelor privilegiate). Proust – în afara accentului pus pe „timp” – desemna întrepătrunderea timpului şi spaţiului (răsfrângerea unuia asupra altuia), legată de operaţia principală a scrierii, ca geneză a unor obiecte nestabile, puncte de întâlnire, „amestecuri”; aceasta este tocmai funcţia ficţiunii narate. *Povestirea* se foloseşte de ficţiuni, fără o alegere iniţială (a recita înseamnă a se recita), dar actul povestirii, catalog de fantasme, nu se opreşte aici; trecând apoi (în acelaşi timp) la „după-povestire”: deci reîntoarcerea fantasmei – reîntoarcere care nu este simetrică, nu este imaginea inversă a fantasmei (astfel ea ar rămâne, în întregime, tot o fantasmă); privind împrejur: ghemul, firul fantasmei. Cursă cu aspect psihotic (trecând în psihoză, dar evoluând mult mai repede decât ea, schimbându-şi pe cât posibil, mai repede decât ea, litera, textul). (Asemănarea figurii poate servi în acest moment unei noi sacralizări desfigurante: blestemul (Nebunia), adăugat blestemului

(Gândirea refuzată), propunând inocenţa – mijloc de a dezarma discursul (sau non-discursul). Dar aceasta nu este încă scriitura [enture].[147]

Scriitura începe când ansamblul („eului") [du je] devine joc [jeu][148]. Atunci, când există joc? Niciodată pe deplin, pentru că orice text este un rest. În joc nu există rest, funcţionarea sa este integrală. Deci, orice text rămâne în urma jocului propriu-zis – dar această întârziere nu este cronologică. Pentru că în joc nu intră obiectele, ci însăşi gândirea.

În cadrul textului, jocul este funcţionare şi, în acelaşi timp, *punere în joc*. Nu există obiecte ale gândirii, nici instrumente. Se mănâncă până şi farfuria; deci, ceea ce se mănâncă nu mai este ceea ce se mănâncă ci, inevitabil, farfuria propriei sale farfurii. Asistăm aşadar la schimbul generalizat de proprietăţi – la anagramă, nume fragmentat la nesfârşit, asemeni trupului sfâşiat al lui Dionisos, dar fără niciun centru. Care nume? Niciun fonem privilegiat, ci şirul, funcţionarea în ecou repetat, „rima".

Scrisul se realizează, pretutindeni, cu ajutorul fantasmelor, al ideologiei. Fără posibilitate de ieşire. Şi totuşi se atinge „exteriorul" pur: scrisul nu purifica, nu demască, ci *activează* ideologiile (aici se observă aspectul de „potrivnic naturii" al scriiturii: ideologiile nu acţionează singure). Dar în acelaşi timp, nu trebuie să ne oprim aici: dacă acest joc nu realizează teoria jocului, el se închide, devine un „mic exterior" în interiorul unui „mare interior": bulă de aer în spaţiul ideologiei, oază prevăzută, localizată, izvor în deşertul pe care-l contrazice, proprietatea sa ascunsă. Perseu, ucigând în aer Meduza – fixitatea – va lua parte apoi, indirect, la uciderea lui Dionisos; pentru că nu a citit ceea ce făcea,

147 A se vedea Nota explicativă.

148 Autoarea foloseşte oraofonia je („eu") — jeu („joc").

pentru că nu şi-a făcut teoria propriului joc.

Jocul în joc în cadrul scriiturii nu-şi poate fixa un spaţiu; trebuie să intrăm şi să ieşim, spre a reintra: teoria este cea care distruge sfera – închisă provizoriu – sfera care atrage jocul: suspendat, ansamblu de schimburi stabilite pretutindeni, jocul încremeneşte dacă nu se gândeşte treptat în ansamblul său; teoria îl străbate, îl reactivează, îl aşază deci între moarte şi naştere, acolo unde este.

În joc, povestirea urmăreşte o continuitate perpetuă, neagră; dar nu decurge din aceasta, nu comemorează nimic. Încărcare, descărcare; articulare. Fabula are funcţie de sintaxă, sintaxa este povestire în povestire: chiar şi axele se schimbă între ele. Textul întreg este un tot instabil – raportat la alte texte, este un context pentru un text viitor; el a transformat textul precedent în context – iar textul prim nu există decât prin lectura sa ca un context pentru (prin) textul secund. Schimb rapid, multiplicare a suprafeţelor; fiecare frază este un *citat*, adică a fost adusă pe această suprafaţă, venind de pe o altă suprafaţă adusă aici pe ocolite; se observă doar întretăierea din ce în ce mai posibilă, din ce în ce mai clară a suprafeţelor diferite: de fiecare dată, diferenţa este restul; în fiecare operaţie (dacă ea reîncepe) şi se reia într-altă parte.

Acest joc poate produce acte care se înscriu ca nişte legi: „de fiecare dată”... Fiecare punct particular, „concret”, trebuie să fie în acelaşi timp gest al legii (provizoriu); – legile fiind sesizabile numai acolo.

Există deci, un anume punct – mobil – care trebuie regăsit, restrăbătut, în care a scrie şi a scrie despre a scrie se ating, se întâlnesc (dacă nu, scrisul se întregeşte cu „anterioritatea” sa iluzorie, intră în timp fără să-l rănească, ignoră spaţiul, fixează tot ce întâlneşte; dacă nu, regulile jocului nu se deschid acelui „în afara

jocului”, nu pregătesc căderea, pământul, ciocnirea care anulează regulile jocului).

Din când în când, legile se întretaie cu aplicările lor…

Jean-Louis Baudry

SCRIITURA, FICŢIUNE, IDEOLOGIE[149]

Scriitura [ecrâture] este pentru societate obiectul unei interdicţii care se dedublează după cum ea pune în joc opere de ficţiune care reînnoiesc şi contestă sistemul formal admis până atunci, sau aparţine unei activităţi teoretice a cărei funcţie este de a medita în acelaşi timp asupra sistemului limbajului, asupra reţelei de informaţii prin care această societate îşi vorbeşte şi există, precum şi asupra noilor sisteme formale în curs de apariţie. Asistăm în momentul de faţă la un dezechilibru crescând al presiunii care se exercită asupra acestor două câmpuri de activitate. Condamnarea vizează din ce în ce mai puţin o practică literară sau artistică anume, în producerea sa concretă, şi se pare că, dimpotrivă, se concentrează asupra gândirii acestei practici, asupra teoriei aferente acestei practici. De fapt, societatea admite şi recuperează toate „revoluţiile” în „artă”, cu condiţia ca acestea să conserve caracterul artistic al obiectului producţiei literare sau picturale, adică să-l reintroducă imediat într-un circuit de consum. Dubla valoare a operelor – artistică şi financiară – depinde în mod paradoxal de gratuitatea producerii lor. De nejustificat şi nejustificate, ele par să conteste formele şi nu sistemul. „Libertatea” garantează suveranitatea sistemului, pe când sistemul, la toate nivelurile sale (şi în primul rând la cel economic) reclamă camuflarea procesului său de producţie. De aceea, mecanismele de apărare ale acestui sistem vor fi mai întâi orientate

149 Studiu tradus din volumul Theorie d’ensemble, Ed. du Seuil, coli. „Tel Quel", 1968.

împotriva activităţilor care au ca scop relevarea procesului de producere a obiectelor – fie că acestea aparţin sferei producţiei industriale, fie celei a producţiei „sensului” – împotriva celor ce fac critică şi teorie1 şi, în principal, împotriva celor care acţionează asupra celor două axe ale scriiturii, consacrindu-se practicii sale curente – ficţiunea – şi concepând teoria acestei practici.

Desigur că dezvăluirea sistemului, ideea preconcepută de a expune presupoziţiile formale, face ca ideologia vehiculată de „literatură” şi care justifică „literatura” să se expună unui risc, evident, mortal. Dependentă, aşa cum este, de sistemul economic al consumului, „literatura” suportă greu o punere în discuţie a principiilor, căci ea este într-o strânsă legătură cu toate formele ideologiei: religie, morală etc. De această ideologie depinde statutul privilegiat al „scriitorului”, înrudit, în ipostaza sa de „creator”, cu Dumnezeu, ca instrument al „verbului”, cu preotul şi, ca garanţie a corectei folosiri a gramaticii şi a legalităţii limbii – cu magistratul... A pretinde că literatura se bazează pe un sistem, a încerca să analizezi şi să formalizezi acest sistem, înseamnă a dezvălui ideologia pe care aceste „opere” o conţin. Arătând că ideologia este în funcţie de un sistem, că sistemul serveşte ideologia, i se denunţă aroganţa, cu alte cuvinte, caracterul necesar, absolut vital, de universalitate. Dominaţia ideologiei depinde de iluzia pe care aceasta o dă despre universalitatea corpului de gândire conţinut în ea.[150] Nu este admis, şi nici nu poate fi astfel, ca

---

150t eraturi care poate avea întrucîtva un aspect de ştiinţă, fără să aibă în mod necesar şi statutul respectiv. Această abatere, acest fals aspect de ştiinţă va permite în primul rînd recunoaşterea mărcii ideologiei. Pentru că, în definitiv, nu este admis să vrei să elaborezi, aşa cum face Lacan, teoria acestei practici dacă o asemenea întreprindere teoretică are drept rezultat punerea în discuţie a statutului psihanalistului ca garant al normalităţii sociale, adică

„operele” istoric datate să se bazeze pe un sistem formal analizabil, relativ şi, în consecinţă, susceptibil de a fi înlocuit cu altul. Nu se poate admite că „o operă” este în acelaşi timp marcată de reţeaua ideologică şi solidară ei. „O ideologie, scrie Althusser, este un sistem (posedând o logică şi o rigoare proprie) de reprezentări (imagini, mituri, idei sau concepte, după caz), înzestrat cu o existenţă şi cu un rol istoric în cadrul unei societăţi date... Ideologia este un sistem de reprezentări, dar aceste reprezentări nu au nimic comun cu conştiinţa”. „Literatura” este unul din câmpurile privilegiate ale ideologiei în măsura în care, acţionând asupra limbii, ea creează sistemul limbajului (care, evident, trebuie să rămână inconştient) unde fiecare ajunge să se reprezinte. Prin însuşi acest fapt, ea este unul din câmpurile privilegiate ale luptei ideologice. Să luăm un exemplu banal: dacă este neapărată nevoie să fie păstrată prezenţa personajului în roman, aceasta se întâmplă pentru că este pusă în discuţie reprezentarea omului, concepţia „naturii umane”, „substanţa”. individului, toate necesare dominării ideologice şi bunei funcţionări economice a societăţii. Romanul va fi deci definit ca „genul” literar a cărui esenţă aparţine dintotdeauna personajului.

Iată de ce, la un prim nivel, activitatea teoretică poate deveni obiect al cenzurii: căci funcţia activităţii teoretice este tocmai conştientizarea sistemului care, pentru a-şi cuceri universalitatea, adică pentru a satisface rolul pe care societatea vrea să i-l confere, trebuie să rămână inconştient. [151]Astfel, un text scris va

---

statutul psihanalistului ca instrument inconştient al ideologiei.

151f orma de universalitate. Intr-adevăr, fiecare nouă clasă care ia locul celei ce dominase înaintea ei este obligată, chiar şi numai pentru a-şi atinge scopurile să-şi reprezinte interesul ca interes general al tuturor membrilor societăţii sau, pentru a exprima lucrurile pe planul ideilor, să dea concepţiilor sale forma

putea să se manifeste ca trans gresiv sau nu faţa de ideologie, tocmai pornind de la conştiinţa textuală, de la denunţarea manifestată prin însăşi forma sa, dar mai ales prin gândirea acestei forme.

SCRIITURA/LECTURA

Dar trebuie să mergem mai departe şi să găsim un alt motiv pentru refuzul activităţii teoretice, ceea ce s-ar putea numi o supradeterminare istorică. Dacă activitatea teoretică constă în a detecta mecanismele din interiorul oricărui text scris, ea întemeiază acest text scris în existenţa sa textuală, în vederea unei lecturi care are ca element subversiv faptul că neglijează caracterul de expresivitate şi de reprezentare al acestuia, în favoarea textului însuşi (în măsura în care el poate fi spaţiul de intersectare a altor texte). Ea este lectura unei scriituri [écriture], dar şi scriitura unei lecturi alăturând oricărei scriituri o lectură şi oricărei lecturi o scriitură. Or. această practică teoretică ce întemeiază un câmp de lectură şi se înscrie ca scriitură a acestui câmp este tocmai aceea care, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a zdruncinat sistemul economic al societăţii capitaliste şi, în acelaşi timp, limitele cunoaşterii sale, printr-un gest ale cărui implicaţii nu au fost apreciate în întregime şi a cărui unitate abia începe să fie observată. Dacă numele lui Marx, Nietzsche şi Freud pot fi apropiate, dacă se ştie mai bine ce anume îi apropie de Mallarmé, de Lautréamont[152], faptul se datorează acestui gest radical, acelaşi la toţi, care a fondat într-o scriitură o anumită ordine a lecturii, înfăţişată mai întâi ca o

universalităţii, să le reprezinte ca fiind singurele rezonabile, singurele universal valabile.“ Marx, Ideologia germană.

152 A se vedea în^ legătură cu acest subiect, pentru Mallarmé — „Littérature et totalité“ a lui Ph. Sollers, Logiques, iar pentru Lautréamont, cartea fundamentală a lui M. Pleynet în colecţia „Ecrivains de toujours". In acest volum, Ph. Sollers, Literatură ;i totalitate.

metodă de lectură. În cadrul acestei metode putem distinge, în mod sumar, trei momente:

1. Considerarea obiectului de studiu ca element semnificam al unui text care, dacă nu este descifrat, rămâne lacunar. Este cazul mărfii în prima carte a *Capitalului*, „Binele şi Răul”, de exemplu, din prima dizertaţie a *Genealogiei*, textul manifest al visului din *Traumdeutung* (*Interpretarea viselor*). Cifrul îi este lacuna. Acest efect de lacună este tocmai rezultatul interesului ideologic pus în joc: efect al clasei dominante, efect al „prejudecăţii democratice”, efect al refulării.

2. Cercetarea sintaxei – a procesului – care a conferit acestui element semnificam respectiva formă (mecanism al caracterului de fetiş al mărfii; fabricarea idealului; elaborarea visului: deplasare şi condensare).

3. Reconstituirea/descifrarea textului în ansamblul său. Această descifrare coincide de fapt cu totalitatea textului scris. Primul text, textul cifrat, neexistând decât prin lectura pe care o propune scriitura.

Acest nou mod de a corela scriitura şi lectura, acest nou raport al textului cu textul vor determina o transformare radicală a conceperii dualităţii. Căci nu va mai fi vorba de evocarea unei vorbiri reţinute şi mereu retrase faţă de textul care o manifestă şi o trădează, ci de relevarea prin scriitură a ceea ce era deja acolo, evident, dar orbit în materialitatea textului. Ceea ce marfa ascunde este tocmai ceea ce ea expune ca marfă: munca cheltuită. Ceea ce ascunde discursul, este propria sa întrebare, întrebarea pe care Nietzsche o pune şi o dezvăluie în efectele discursului, acel „ce vorbeşte?” relativ al fiecărui discurs în care va dispărea adevărul. Textul manifest al visului disimulează mai întâi travaliul de disimulare care are drept scop evidenţierea sa ca fenomen superfluu, inutil şi ilizibil. Dar hotărârea de a citi revelează o scriitură, o marcă deja înscrisă, un text

deja propus, o inscripţie. Inscripţie ilizibilă, atâta timp cât o scriitură, printr-o redublare a inscripţiei, nu o oferă lecturii. Lectura va apărea deci ca un act de scriitura şi tot astfel, scriitura se va dovedi a fi un act de lectură – a scrie şi a citi nefiind decât momentele simultane ale uneia şi aceleiaşi produceri.

SPAŢIUL HIEROGLIFIC

Activitatea care constă în a izola un text pentru a-i propune o lectură a fost comparată cu descifrarea hieroglifelor, iar elementul semnificam cu o hieroglifă. Cuvântul apare la Marx[153], la Freud[154], la Mallarmé („numele de dans, care este, dacă vreţi, o hieroglifă"), la Lautréamont („Citeşte, pe frunte, numele îmi e scris cu semne hieroglifice"), iar mai târziu, el va fi centrul concepţiei despre limbaj a lui Artaud, aşa cum acesta îl gândeşte pentru spaţiul scenic. Dar această metaforă a spaţiului hieroglific trebuie dezvoltată şi în sensul caracterelor proprii care definesc scrierea monumentală a vechiului Egipt, adică în pluralitatea funcţiilor pe care le deţine.

Mai întâi ca *ideogramă*, şi în legătură cu aceasta putem evoca relaţia scrierii cu un referent, care nu trebuie, bineînţeles, redus la un semnificat, la un sens ultim, ci la însăşi posibilitatea scrierii ca text ce trebuie înscris şi pe care orice inscripţie o manifestă, adică în măsura în care scrierea se stabileşte într-o diferenţă şi

---

153 „Valorii nu îi e scris în frunte ceea ce este, ea face mai curînd din fiecare produs al muncii o hieroglifă. Pe parcurs, omul a căutat să descifreze sensul hieroglifei, să pătrundă secretele operei sociale la care contribuie, iar transformarea obiectelor utile în valori este un produs al societăţii, ca şi limbajul." (subí. J. L. B.)

154 „Dacă ne gîndim că mijloacele punerii în scenă din vise sînt în principal imagini vizuale şi nu cuvinte, ni s-ar părea mai corect să comparăm visul cu un sistem de scriere decît cu o limbă. De fapt, interpretarea viselor este de la un capăt la altul analogă unei scrieri figurative a antichităţii, asemeni hieroglifelor egiptene."

într-un raport cu realul, în măsura în care e necesar să fie afirmată o dualitate scriere/ referent pentru a evita orice circumscriere idealistă a scrierii. [écriture]

Apoi ca *semnificării fonetic*. Scrierea egipteană se folosea de înrudirea fonetică existentă între cuvinte, de omofonia lor, pentru a înscrie un cuvânt în corpul altuia. Dacă scrierea visului nu face altceva, dacă» inconştientul” se serveşte adesea de asemenea deplasări – şi opera lui Freud ne oferă mii de exemple – se cunoaşte şi faptul că această funcţie a fost dezvăluită de Saussure în anagramele sale.

În sfârşit, ca *determinativ*, un semnificant adăugându-se altui semnificant cu valoare fonetică, cu scopul de a evita ambiguitatea fonetismului. Acest determinativ care reia forma ideogramei pare să aibă funcţia specifică de a sublinia caracterul scris al semnificantului fonetic, adică de a-l reintroduce în dimensiunea scrierii căreia îi aparţine pentru că este scris, lucru ce ar putea fi uitat, căci el utilizează pentru a fi scris caracteristici care nu aparţin de fapt scrierii, ci vocii. Scrieri, ca de pildă chineza, care nu fac direct apel la fonetism, care nu caută să transmită fidel sonoritatea cuvintelor, folosesc de asemenea determinativele, ca şi cum asemenea scrieri, deja independente, ar vrea să marcheze caracterul fundamental al scrierii, al scrierii scrise: adică faptul că nu există scriitură decât *redublată*. Acest lucru îl lăsam să se înţeleagă atunci când afirmam că spaţiul lecturii inaugurate de Marx, Nietzsche, Freud nu există decât printr-o scriitură care îl citeşte, îl interpretează, îl scrie, îl redublează.

Pentru că trebuie să ţină cont de materialitatea textului, pentru că accentuează, insistă asupra corporalităţii materialului semnificant, pentru că transpune semnificantul fonetic în dimensiunea scrierii, spaţiul hieroglific modifică raportul sensului cu textul,

transformă în mod radical datele repreal doilea termen, condamnat din acel moment să plutească liber pe această transparenţă. Dacă referentul este identificat cu realitatea, atunci trebuie reluaţi termenii opoziţiei asupra căreia insista Althusser: obiect real şi obiect al cunoaşterii, şi trebuie înţeles că tot ceea ce vom putea spune despre referent, fie se va întâlni cu conceptele ştiinţifice şi va intra atunci în cadrul obiectului cunoaşterii, fie va aparţine discursului ideologic. Pentru moment, nu putem decât să semnalăm termenii acestui raport, subliniind între altele ceea ce acest raport poate avea îndoielnic.

zentării şi ale expresivităţii. Dacă vrem să ţinem cont de caracterul imediat al scriiturii textuale, vom înţelege că „sensul” nu îi este în mod evident exterior, ea nu îl exprima. „Sensul” există în text, asemeni vieţii în corp, în celulă.[155] A vrea să captezi viaţa, să o extragi din materia vie, să faci din aceasta un „principiu”, înseamnă a gândi, ca în toată istoria metafizicii occidentale, „invers”. Dacă lumea este „semne”, „simptome”, „hieroglife”, aceasta este pentru că ea se oferă mai întâi ca un text, un text care nu are nici început nici sfârşit şi a cărui descifrare constă în a extrage, în a capta semnificanţi („gândirea captând gândirea şi extrăgând-o”, spune Rimbaud), în a-i redubla. O asemenea redublare propune explicit Ducasse în *Poésies*, înscriindu-le în raport cu spaţiul textual al moraliştilor clasici şi, în acelaşi timp, în raport cu *Les Chants de Maldoror* (*Ciuturile lui Maldoror*). Scopul acestei

---

155 Şi această apropiere este cel puţin semnificativă pentru problema pe care o pune efectul de sens al unui text ca şi efectul de viaţă al materiei. Există o analogie între cercetările lingviştilor care încearcă să capteze apariţia sensului pornind de la analizele limbajului considerat ca semnificam şi cele ale biologilor care încearcă să determine funcţia vieţii pornind de la analiza fizico-chimică a materiei vil.

redublări este evident acela de a face să apară textul ca text, scrierea ca scriitură şi de a denunţa, aşa cum a arătat Pleynet, orice lectură expresivă care tinde spre un semnificat. Această redublare, efectul acestei redublări, modul în care textul se reîntoarce la text şi propune o nouă lectură, o nouă scriitură în mişcarea unui circuit nesfârşit, toate acestea trebuie înţelese şi ca o înscriere a textului în istorie (asemeni, de pildă, înscrierii textului lui Marx care a avut în istorie efectele ştiute).

MASCA

Funcţia lecturii ca scriitură care transformă textul şi oferă spre citire un alt text va avea drept consecinţă suprimarea unui spaţiu cu trei dimensiuni: dacă totul e text, profunzimea dispare, totul devine suprafaţă, dar această suprafaţa este ea însăşi produsul unui spaţiu cu *n* dimensiuni: scriitură/lectură a unei scriituri/lecturi etc.

De fapt, relaţia textului cu textul va zdruncina „teoria cunoaşterii” în ceea ce s-ar putea considera drept funcţie a *măştii*. Căci, pentru gândirea teologică există *fără îndoială*, o mască, o suprafaţă opacă pusă înaintea lucrurilor şi ea va trebui înlăturată pentru a permite accesul la profunzimea pe care o ascunde: suprafaţa este semn al profunzimii (şi prin acest cuvânt se observă întreaga serie teologică dependentă de el: cauză, dumnezeu, subiect, interioritate etc.). Aspectul nu este decât aparenţă, reziduu, crustă externă a unei esenţe. Aceasta trebuie atinsă *dincolo*. Aici apare duplicitatea măştii, iluzia pe care o întreţine şi care va fi denunţată prin voinţa de a nu se menţine doar la lectura „semnelor” propuse (ar trebui făcut inventarul întregului vocabular al suprafeţei, al corpului din textele lui Marx, Nietzsche, Freud – acest corp al literei tratat de ei cu multă atenţie şi care conferă respectivului vocabular dublul său aspect, medical şi literar). Căci dacă există o mască, în spatele ei nu se află nimic; suprafaţă ce nu ascunde

nimic, decât pe ea însăşi, suprafaţă care, presupunând ceva în spatele ei, ne împiedică să o considerăm ca suprafaţă. Masca lasă iluzia unei profunzimi, dar ea se maschează de fapt pe sine: ea simulează disimularea pentru a disimula că nu este decât simulare. „Ce înseamnă pentru mine aparenţa! scrie Nietzsche. Fără îndoială că nu contrariul unei fiinţe; ce aş putea enunţa despre orice fiinţă dacă nu atributele aparenţei sale! Fără îndoială că nu o mască neînsufleţită ce poate fi pusă sau smulsă unui X necunoscut! Pentru mine, aparenţa este însăşi viaţa şi acţiunea, viaţa care îşi râde suficient de ea însăşi pentru a mă face să simt că nu există decât aparenţă”. Dacă vrem să insistăm încă o dată asupra înrudirii dintre Marx, Nietzsche şi Freud, fapt care ne obligă să-l citim pe fiecare din perspectiva lecturii celorlalţi[156], vom recunoaşte importanţa pe care ei o acordă deghizării, travestirii, falsificării, iluziei, ca şi cum, apărând altfel decât este, ar exista în orice suprafaţă un fel de ondulare, o reverberare a umbrei care dă iluzia unui joc al profunzimii când, de fapt, nu este decât simptomul unei replieri a suprafeţei asupra ei înseşi – nu mister, ci enigmă despre care se ştie că, spre

---

156 Contrar situaţiei existente pînă nu demult. Excluderea unuia sau altuia nu produce în definitiv decît o deviere a gîndirii celui pe care vrem să-l explicăm sau apărăm. Fără îndoială că o mai atentă lectură a lui Marx, o mai exactă înţelegere a raporturilor de producţie şi a efectelor lor, ar fi scutit marea majoritate a psihanaliştilor de a considera ficţiunea subiectului drept o realitate şi scena drept autor (chiar dacă acest autor e numit inconştient) ; dealtfel, ar trebui să li se reamintească faptul că pentru Freud, „baza pe care e fondată societatea umană este, în ultimă analiză, economică“ (subl. J.L.B.) după cum, fără îndoială că o mai adecvată înţelegere a lui Freud ar fi permis evitarea deviaţiilor umaniste ale marxismului. Ceea ce este deja sigur pentru Marx şi Freud apare cu atît mai olar la Nietzsche, ale cărui atacuri împotriva ideologiei — dacă nu sînt susţinute de discursul ştiinţific al lui Marx şx Freud — sînt neutralizate de ideologia de care sînt pătrunse.

deosebire de mister, suport al unei cauze care scapă înţelegerii, cere să fie descifrată.

Asistăm deci la o răsturnare a modelului imaginar al cunoaşterii. În timp ce pentru întreaga gândire metafizică suprafaţa ascunde profunzâmea, profunzimea nu va mai fi decât un efect al iluziei suprafeţei care pe Interzice să o apreciem pentru ea însăşi. Acestei mutaţâi, adusă în spaţiul cunoaşterii prin apelul la o suprafaţă textuală înţeleasă ca scriitură/lectură, i se poate conferi o figurare geometrică aproximativă. Pentru gândirea metafizică a Occidentului, modelul cunoaşterii ar fi asemănător unui con a cărui bază, ca suprafaţă limitată, ar fi singura vizibilă. Toate punctele acestei baze se reunesc într-un punct unic, invizibil, vârful situat acolo, la infinit. Infinitul este exterior suprafeţei, *dincolo* de ea. Fiecare punct al suprafeţei limitate este proiecţia vârfului pe această bază. Astfel, Sollers va putea vorbi despre „cuvântul-stăpân” [maître-mot] – vârful – şi despre lexicul finit – baza. A cunoaşte înseamnă a încerca să parcurgi liniile care unesc vârful cu punctele bazei. Acest parcurs este prin el însuşi o linie punctată, adică nu intervine decât ca suport al intuiţiei. El nu are în sine vreo importanţă. Nu este decât imaginea reurcării tatonante a traseelor care ar cobori continuu din vârf spre bază (informaţie divină), iinle neglijabilă în sine şi al cărei roi este de a servi drept intermediar, drept instrument de exprimare pentru însuşirea „adevărului”. În timp ce spaţiul textual al lecturii, al scriiturii, al descifrării, al interpretării (dar acest cuvânt pare a fi definitiv marcat de hermeneutică şi de limita impusă interpretării prin simbol) pe care încercăm să-l definim, ar avea ca model o suprafaţă căreia i-ar fi imposibil să-şi fixeze o limită – suprafaţă neîngrădită – orice enunţ, orice text fiind înţeles prin relaţiile pe care le întreţine cu celelalte enunţuri, cu celelalte texte şi apărând astfel

ca extindere a suprafeţei, el însuşi încărcat de enunţurile care îl pot intersecta.[157] Evident, un asemenea spaţiu nu are nici axă, nici centru. Este un spaţiu al consumării. Fiecare enunţ este devorat, distrus de către enunţurile pe care le produce, deşi el poate supravieţui ca inscripţie (sau ca spaţiu al culturii), susceptibil mereu de a fi reinvestit în noi enunţuri. În spaţiul astfel definit, semnificatul ca suport al unui semnificant dispare, efectul semnificării nedepinzând decât de raporturile care se creează între elementele semnifieante distribuite pe aceeaşi suprafaţă, de combinările lor mai mult sau mai puţin aparente şi care, în orice caz, nu pot fi numărate. Orice scriitură, orice text, nu mai pot fi concepute ca expresii ale unui spectacol, ale unui câmp al realităţii exterior lor, ci ca parte – dar o parte foarte activă – a ansamblului textului care nu încetează să se scrie. Conform unui asemenea punct de vedere, vechile categorii ale cunoaşterii umane nu mai deţin o funcţie determinantă şi constrângătoare – chiar dacă suntem obligaţi în unele momente ale efortului nostru teoretic să facem apel la ele: dualismele exterior/interior, corp/gândire, creator/creatură etc., făcând aluzie la o unitate, nu mai sunt decât reziduurile istoriei noastre şi nu mai exprimă decât întrebările pe care ea ni le pune.

SCRIITURA A-CAUZALÀ

În această perspectivă, subiectul, cauză a scriiturii,

157 Dispariţia profunzimii în suprafaţă şi apariţia, înscrierea suprafeţei ca atare, sînt momentele decisive ale mişcării picturii de la Cézanne încoace. Dealtfel, Pleynet a arătat că abordarea profunzimii prin suprafaţă schimbă radical raportul nostru cu pictura. Pentru că funcţia ei nu mai este de a reprezenta şi a reproduce o lume deja construită de către gîndirea ideologică ; în loc să se adreseze privirii, pictura cuprinsă într-Un spaţiu al scriiturii, în „articularea formă/culoare" „face atunci apel la un mod de percepţie total depsihologizat, care este cel al unei lecturi" (în les Lettres françaises).

dispare, iar autorul, „scriitorul”, odată cu el.[158] Scriitura nu „reprezintă” „creaţia” unui individ izolat; ea nu poate fi considerată ca o proprietate a sa ci, dimpotrivă, printr-un nume care nu este decât un fragment textual, apare ca una din manifestările particulare ale scrierii generale. Pseudonimul este deja fenomenul datat al dispariţiei scriitorului, în măsura în care el este creator şi proprietar al „operei” sale. Pleynet a arătat bine – în legătură cu Lautréamont – că nu e vorba de un „autor” care semnează o „operă”, ci de *un text care semnează un nume*. Fără îndoială că într-un sistem economic marcat de proprietatea privată, un nume trebuie să figureze ca autor, dar în aceeaşi măsură cu cel al editorului. Acest nume exprimă în acelaşi timp marca unui produs şi responsabilitatea socială a acestui produs într-un sistem juridic determinat. Dar el nu poate desemna „substanţa” creatoare a acestui produs. În *La Pensée chinoise*, (*Gândirea chineză*) Granet recunoaşte că pentru chinezi, organizarea universului nu presupune un „autor”, ci „un fel de regent responsabil, care aparţine lumii umane”. Astfel trebuie înţeles raportul *textului* cu *numele* care îl semnează. Acest nume face parte din text, considerându-

---

158 Dacă, pentru o ultimă dată şi prin absurd, el ar fi obligat să intervină în problematica aristotelică a subiectului şi predicatului,

am avea următoarea formulă : S — şi nu P e S. Vom observa atunci că dacă P, predicatul, definit prin totalitatea enunţurilor, tinde spre oo > subiectul tinde spre 0. De fapt, Freud spune acelaşi lucru atunci cînd remarcă faptul că inconştientul ignoră contradicţiile („nu este decît o contradicţie logică, ceea ce nu e mare lucru“). Dealtfel, subiectul ca eu, ca substanţă, este figura marcantă, exemplară, a proprietăţii. In acest caz, se confirmă faptul că nevroza, manifestare de apărare împotriva unei cheltuieli care ameninţă integritatea „subiectului", este profund solidară cu un sistem social bazat pe proprietatea privată. Se ştie că, pentru Freud, trecerea inevitabilă de la procesul primar de descărcare imediată, de cheltuire, ia procesul secundar de descărcare amînată şi de investire constituie condiţiile necesare ale formării nevrozelor.

se responsabil de el, înscrie acest text în felul în care îi e specific şi în relaţii paruculare (de aprobare, de apărare, de inconştienţă, de opoziţie sau de subversiune) cu corpul social.

Astfel, ajungem să definim o scriitură a-cauzală, caracterizată mai întâi prin dispariţia unui semnificat care i-ar fi în acelaşi timp origine (autorul cauză) şi scop (adevărul, legea, expresivitatea). Pierzându-şi suporturile, nemaifiind, cum spune Derrida despre scriere „coborâtă în rang”, dependentă şi secundă în raport cu Logosul, scriitura, în loc să fie instrument al reprezentării, devine ea însăşi locul unei acţiuni care nu se mai poate numi reprezentare întrucât nimic din afara ei nu se reprezintă într-însa – în acelaşi timp scenă şi spectacol, actor şi spectator, joc, aşa cum se exprimă în dimensiunea „dionisiacă” a „existenţei şi a gândirii”. Trebuie relaţionate, fără îndoială, atacurile neîncetate, violente şi decisive ale lui Nietzsche împotriva ideii de cauză, împotriva tuturor proceselor de gândire legate de cauzalitate şi felul cu totul deosebit în care Nietzsche concepe caracterul textual şi fragmentar al universului („opera de artă când apare fără autor… Universul, operă de artă care se generează”). El a gândit îndeaproape ceea ce face din această activitate, din această autogenerare, un joc, dar un joc constituit din, şi constituind, propriile sale limite, „cea mai mare splendoare a morţii ar fi de a ne face să trecem într-o altă lume, de a ne face să iubim orice devenire, deci şi propria noastră dispariţie”, deci un joc care îşi asumă tragicul – „râde” de el şi se reproduce într-o perpetuă afirmare, printr-un gest reînnoit, printr-un „da” ce nu poate fi contrazis, ce, departe de a-şi conţine negaţia, se redublează, dimpotrivă, în ironie. E destul să spunem, subliniind riscul pe care ea îl comportă, că nu înţelegem prin scriitura a-cauzală o activitate gratuită –

independentă de textul general, de context – activitate care nu ar face decât să confirme concepţia creaţiei artistice impusă de ideologie ci că, dimpotrivă, datorită absenţei limitelor descoperite şi recunoscute în joc, în jocul mereu *nou* al suprafeţelor intertextuale, ea este fractura şi subversiunea exercitate în interiorul unei ideologii teologice care reduce textele la nişte reziduuri ale unui centru suveran, condamnate să graviteze în jurul lui. Căci, întâi de toate, e vorba de a trage consecinţele care se impun în urma morţii lui Dumnezeu (a subiectului), de a obliga scriitura la o deplasare atât de mare, încât ceea ce era atribuit cauzei se revelează a fi textul pe care ea îl reprezenta deja şi de a înţelege că tocmai această experienţă, atât de greu de conceput şi realizat pentru noi, este *jucata* în scriitură. A concepe scriitura în termenii reprezentării ar însemna să credem, dacă scriitura este într-adevăr semn care dispare, viaţă care se stinge, că putem asista la moartea ei ca la un spectacol. Pentru că în moarte e vorba de moartea altora, aceasta ne apare cu siguranţă ca ultima fantasma, cea mai profundă, aceea de a muri trăind, de a ne trăi moartea. În acest punct al fantasmei se construieşte modelul pe care-l proiectăm despre scriitură ca reprezentare, ca şi cum am asista efectiv la procesul scrierii. O asemenea utilizare a scriiturii, refulată de concepţia clasică, este afirmată de Lautréamont şi Rimbaud, de Mallarmé, Artaud, Bataille; ea este cea care, în procesul său de afirmare, de reluare, de ştergere apare la Ponge, în ale cărui texte putem reflecta îndelung la ceea ce separă scriitura în act, de reprezentare.

FICŢIUNEA

O asemenea experienţă a scriiturii, care presupune în mod direct dispariţia cauzei şi redublarea textului, îşi va găsi condiţiile cele mai favorabile în sfera practicii ficţiunii. Dacă practica ficţiunii este o experienţă,

aceasta va trebui înţeleasă mai întâi în sensul de experienţă fizică, adică determinare a unui câmp privilegiat, formai, în care semnificantul să fie obligat să funcţioneze în stare de maximă saturaţie. Propunând o lectură necontenita, neterminată, interminabilă, ficţiunea trebuie să solicite în mod necesar un efort de scriitură. Şi, fără îndoială, o asemenea experienţă ar fi suficient justificată prin simplul fapt că ea ar permite revelarea mecanismelor şi efectelor limbajului şi chiar a tentaţiilor sale, precum şi a intereselor pe care le serveşte şi care se înscriu în el, care ar fi, cu alte cuvinte, anunţate şi în acelaşi timp denunţate în el, prin impulsionarea şi accelerarea semnificantului, prin alunecările şi repetarea sa, revelarea iluziilor proprii limbajului.[159] Ficţiunea are ca domeniu de activitate corpul literei şi evidenţierea gramaticii sale ca element constitutiv al acestui corp. S-ar putea vedea în ea generalizarea procesului existent în vis şi interpretarea sa, dacă este adevărat, cum Freud lasă să se întrevadă, că interpretarea apare ca un text adăugat altui text şi aceasta la nesfârşit. „Visele cele mai bine interpretate păstrează adesea o zonă obscură: acolo poate fi remarcat un nod de gândire ce nu poate fi desfăcut, dar care, pe de altă parte, nu a adus nimic în plus la conţinutul visului. Acolo este «ombilicul» visului, punctul unde el se leagă de necunoscut. Gândurile visului întâlnite în cursul interpretării nu au în general sfârşit şi se împrăştie în toate sensurile reţelei complexe a gândurilor noastre”. Şi numai dacă este adevărat că travaliul de interpretare face să apară – fiind el însuşi

159 Iată motivul pentru care ficţiunea are un rol subversiv în raport cu limbajul considerat în funcţia sa expresivă, în constituirea unui sens ce pare a-i fi exterior. Nietzsche nu a încetat să denunţe aceste defecte ale iluziei, aflate întotdeauna în slujba ideologiei: „Nu opoziţia subiect-obiect mă preocupă acum, aşa cum s-ar părea : abandonez această distincţie teoreticienilor cunoaşterii ce mai rămîn încă prinşi în plasele gramaticii...“

cuprins în aceasta – sintaxa visului. Ar trebui spus despre ficţiune că este o scriitură care, nefiind supusă legii adevărului, comunică direct cu spaţiul rezervei semnificante, că este practica prin care scriitura îşi va dezvălui „semnificanţa” şi că, subiectul lipsindu-i ca centru şi ca refugiu, în ea se arată operaţiile ce hotărăsc asupra tuturor semnificaţiilor. Scriitură născândă sau, cum spune Sollers, „genetică”, adică cea care sesizează în cursul procesului mecanismul propriei produceri: ficţiune care, participând la naşterea scriiturii „sale”, propune ficţiunea propriei naşteri. De unde, inevitabilele neînţelegeri suscitate de o scriitură astfel definită, dacă cititorul, format de deprinderile unei lecturi „monologice”, în loc să asiste la producerea propriei sale lecturi, încearcă să descopere în ea acel „în sine” al unei semnificaţii independente de lectura ce îl „produce”.

Din acel moment vom înţelege că această scriitură şi această lectură plasează scriptorul şi lectorul în faţa problemei lizibilităţii, a propriei lor lizibilităţi, de vreme ce aceasta e cuprinsă de dorinţa de a atinge şi de a poseda o semnificaţie ultimă şi imuabilă. Cunoaşterii, indice al lizibilităţii, scriitura îi propune o „non-cunoaştere”, cădere şi dispariţie a cunoaşterii în accelerarea semnificantului. „La baza oricărei cunoaşteri există, spune Bataille, o servilitate, acceptarea unui mod de viaţă în care fiece moment nu are sens decât în vederea altuia sau altora care îi vor urma”. Scriitura consacră moartea unei gândiri legate de sens, de teologie şi, asemeni cărţilor de joc mereu reîmpărţite, asemeni întretăierilor şi suprapunerilor suprafeţelor textuale, ea se deschide, în dimensiunea jocului, spre această ştiinţă abia schiţată pentru noi, pe care corpul nostru nu încetează totuşi să o desemneze[160], dar întâi de

160 Pentru relaţia corp/semnificant, a se vedea cartea lui S. Leclaire, Psychanalyser, Ed. du Seuil, 1968.

toate ea se deschide spre această materie, spre această carne semnificantă a cărei lectură o propune şi o reclamă cu insistenţă. Ilizibilitatea ar fi deci calitatea specifică a unui text faţă de ideologie, oarbă pentru el. Ea trebuie diferenţiată de nonlizibilul care participă în virtutea platitudinii sale la lizibilitatea curentă şi care e astfel clasată în fondul anonim al „reportajului universal”. Ilizibilitatea devine atunci punctul forte al lecturii, obstacolul pe care aceasta trebuie să-l învingă, suprafaţa rezistentă de care se împiedică şi în care se manifestă forţa inertă a ideologiei, ceea ce o societate întrupată în fiecare individ nu trebuie să citească, nu poate să citească. Aici trebuie înţeles faptul că ¡lizibilitatea nu poate să apară în discursivitatea ce implică în mod necesar un cod comprehensiv, accesibil fiecăruia, ci se situează în mod obligatoriu în textul ficţiunii, adică, mai exact, într-un text care produce imediat oscilarea întregului fundament pe care se sprijină inconştient „scriitura generală”, de exemplu articulările propoziţiilor, alunecările şi repetiţiile cuvintelor, toate aceste abateri ale limbajului, izolate şi produse teoretic de Freud ca efect al inconştientului. Acest text este cu atât mai inacceptabil pentru societate, pentru fiecare cititor în care trăiesc în mod inconştient codurile limbajului ce asigură dominaţia ideologică a unei clase, cu cât el desemnează interdicţia şi arată limitele fără de care codul nu ar putea să funcţioneze. De aceea, dacă este necesar ca scriitura ficţiunii să se înrudească cu vreun gen literar, e normal să aparţină romanului şi nu poeziei. Ea este legată de limbajul „uzual” printr-un raport necesar. Dacă acesta se defineşte ca lege, această lege, regulile şi limitele sale îi sunt interioare. Altfel spus, ficţiunea nu este o transgresiune a limbajului „uzual”, ci îl conţine. Julia Kristeva a formalizat termenii acestui raport. „Numai în

limbajul poetic se realizează practic «totalitatea» (...) de care omul dispune. În această perspectivă, practica literară se revelează ca explorare şi descoperire a posibilităţilor limbajului, ca activitate care îl eliberează pe om de unele reţele lingvistice". Pentru că îi poate deveni victimă, constrânsă să nu îi reprezinte decât modelul de imitat sub formă de „Belles Lettres" – apărate de academii şi universităţi, ficţiunea se vede adusă cu necesitate în situaţia de a denunţa caracterul de instrumentalitate al limbajului uzual şi de a face să apară în relief ideologia pe care acest limbaj are misiunea să o mascheze. „Dacă romancierul nu devine amantul propriei sale mame, din clipa în care aceasta l-a adus pe lume, atunci să nu mai scrie niciodată", spune Şade cu o surprinzătoare intuiţie a acestui raport între roman, gestul scrierii şi violenţa la care el supune limba considerată drept corp matern. Deci scriitura romanescă se dovedeşte transgresivă numai prin deplasarea, prin reîntoarcerea mărturisită a unei aşa-zise exprimări spre o înscriere. Evidenţiind ca unul din efectele sale un cuvânt care se vrea inocent, aceasta dezvăluie jocul dorinţei care era în ea, viclenia, devierile şi refularea dorinţei în sistemul legii. Contrar unei scriituri „poetice" care, marcată de idealismul moral şi metafizic, apare ca inocentă, scriitura „romanescă" se vrea vinovată, adică înscrisă în realitate, în limbajul realităţii. Ea nu vrea să existe dincolo de lege, ci în afara legii, împotriva legii, în măsura în care aceasta, în slujba unei clase al cărei sistem reclamă închiderea sensului, are ca scop organizarea represiunii împotriva unei acţiuni care îşi conţine suprimarea.

GRILA

Pentru a distruge închiderea sensului şi a reprezentării, pentru a deveni text, ficţiunea trebuie produsă în interiorul unui spaţiu formal având ca funcţie

distrugerea, pe măsură ce el apare, a sensului, sens în care fiecare ar vrea să se regăsească. Spaţiu formal ce ar putea fi, de exemplu, figurat printr-o grilă construită în aşa fel încât variaţiile enunţurilor să devină manifeste, bazându-se pe pluralitatea persoanelor gramaticale, a pronumelor sau timpurilor verbu lui – esenţial fiind numai ca grila să fie concepută ca o maşină capabilă să fabrice şi să atragă anumite forme de enunţuri, altfel spus, ca scriptorul şi lectorul să fie obligaţi să recunoască în aceste enunţuri o determinare sau alta a limbii, textul apărând întotdeauna ca o materie semnificantă care umple un cadru definit, aş. acum textura face cu spaţiile fragmentare delimitate de grilă. Atunci, noţiunii de timp, solidari cu linearitatea scrierii îi va fi substituită cea de spaţiu. Grila formează un decupaj arbitrar al spaţiului, ea constituie o parte detaşată a spaţiului căruia nu i se poate atribui nici origine, nici sens. De aceea, textul care a ocupat această grilă este eliberat de o supunere în faţa unui început şi sfârşit. „Obiectul-carte" în care este propus textul contrazice în acest fel concepţia teleologică a compoziţiei (care depinde de ideologia teleologică a creaţiei), infirmă ideea de carte, în măsura în care structura sa lineară implică în mod necesar noţiunea unui sens constituit pe care limbajul ar fi dator să-l exprime şi să-l cucerească. Fiind un câmp limitat al spaţiului nelimitat, făcând să acţioneze structurile gramaticale ale limbii, grila permite funcţionarea unui text presupus de această dublă constrângere a unui spaţiu şi a unei structuri şi, încorporându-i-se, îşi manifestă caracterul de non-închidere. Arbitrarul alegerii este o garanţie şi o confirmare a infinităţii potenţiale (Kristeva) a textului din care acest text nu e decât un fragment. Textul, considerat ca parte a unui ansamblu non finit va fi gândit pornind de la următorul raport analogic:

fragment grilă text grilă spaţiu alt text unde se observă că fiecare fragment se află, în raport cu ansamblul fragmentelor presupuse de grilă, în aceeaşi relaţie pe care acest ansamblu finit o are cu ansamblul textual infinit. Mobilitatea suprafeţelor textuale fragmentare, faptul ca fiecare intră în relaţie prin alunecare, întretăiere, repetiţie, permutare cu toate celelalte, fac imposibilă o lectură propriu-zis lineari; dar însăşi această mobilitate, adică imposibilitatea de a le orienta în funcţie de un centru definit, unic, oferă spre lectură, în acest text, relaţia sa cu celelalte texte sau, cum spunea Julia Kristeva, dimensiunea sa paragramatică. În raportul dintre fragmente, unele faţă de altele, se află implicat raportul „intertextual”, raport analogic, în care spaţiul şi textul coincid, grila având funcţia unei părţi, a unui spaţiu închis, dar punând în joc, prin întretăierea fragmentelor, non-închiderea textului general.

„L'APRES-COUP” *

În măsura în care textului nu i se poate atribui un adevărat început, orice enunţ devine un act forţat, expresie a unui arbitrar, un act căruia îi este contestată orice semnificaţie şi care este, în consecinţă, ilizibil. Nu poate fi vorba atunci de o lectură primă. Dar, aşa cum visul în desfăşurarea sa semnificantă nu este o lectură, ci se constituie în vederea unei lecturi posibile, fiecare enunţ, propunându-se ca text, nu poate evita să fie o relectură a ceea ce nu a putut fi citit. Primei tentative, jocului arbitrar, îi va urma în mod necesar un „après-coup”. Redublându-se în inscripţie, enunţurile necitite, nelizibile, fac posibilă lectura. Manifestare a unei distanţări, a unui spaţiu, a unui spaţiu alb între o primă urmă şi repetarea sa – aceasta devenind la rându-i primul termen care va fi şters de o nouă distanţare. Scriitura textuală va fi angajată astfel într-un demers

progresiv/ regresiv spre ceea ce s-ar putea numi punctul asimptotic al propriei sale lizibilităţi. Demers care are aspectul unei neîncetate contestări a semnificaţiei, pentru că enunţurile sunt în mod constant neutralizate de permutările cărora li se supun.[161][162]

PERSOANELE

Pentru scriitura, nu există o persoană privilegiată: cea care vorbeşte sau cea căreia i se vorbeşte; nu există nicio a treia persoană care l-ar desemna pe cel absent. Astfel, opoziţiile care servesc la caracterizarea funcţiilor celor trei persoane în actul discursului vorbit cad de la sine. Toate persoanele folosite în scriitură ţin de definiţia celei de-a treia persoane, dată de Benveniste: „«Persoana a treia» nu este o «persoană»; ea este chiar o formă verbală care are drept funcţie să exprime *non-persoana*”. Rezultă de aici o consecinţă foarte importantă. Benveniste remarcă faptul că o caracteristică a persoanelor „eu” şi „tu” este unitatea lor specifică: „«eul» care enunţă, «tu»-ul căruia «eul» i se adresează sunt, de fiecare dată, unice. Dar «el» poate fi o infinitate de subiecţi”. În scriitură, „eul” şi „tu”-ul pot fi deci tot o infinitate de subiecţi, adică „eu” rile, „tu”-urile, „el”-urile tuturor enunţurilor posibile. Inversând formula lui Rimibaud, s-ar pute spune că „altul” (textul) este un „eu”, un „tu”, un „el”. Ar exista deci o mutaţie radicală

161* A se vedea Nota explicativă.

162 Acest demers poate fi apropiat de demersul psihanalitic, dacă psihanaliza este reîntoarcerea, sau mai degrabă progresia spre ceea ce a fost spus la începutul tratamentului, dar nu a fost auzit de pacient şi, pe de altă parte, dacă în procesul interpretării asistăm la o permutare a termenilor discursului. De fapt, interpretarea este mereu repusă în discuţie de deplasările semniflcante şi de imposibilitatea de a intra în posesia extremităţii lanţului, căci fiecare verigă nu este numai prinsă, ci şi înlocuită de altă verigă. în zona spectrală de galben din l'Homme aux loups avem un exemplu uimitor al acestei substituiri/transformări, în care nici un termen nu este, în definitiv, privilegiat.

de la limbajul vorbit la scriitură, primul presupunând în mod necesar persoana care vorbeşte, persoana căreia i te adresezi şi „el”-ul non-persoanei, în timp ce scriitura nu s-ar referi, folosind persoanele, decât la alte texte, scrise în funcţie de o formă personală sau alta şi însoţite de un efect sau altul. Ceea ce ar intra în joc odată cu folosirea necesară, dar mai mult sau mai puţin sistematică, a persoanelor în ficţiune, nu ar mai fi decât *formele posibile pe care le pot lua enunţurile*. Deci, utilizarea acestor diferite forme personale într-un sistem definit ar permite, pe de-o parte, estomparea referinţei la un subiect-realitate, adică neutralizând, prin confruntarea fragmentelor scrise la o persoană sau alta, recursul la un personaj real şi, pe de altă parte, prezenţa im plicită într-un text a celuilalt text, înţelegând prin aceasta suprapunerea şi întretăierea tuturor suprafeţelor textuale. Acest alt text, a cărui prezenţă e virtuală, ori mai mult sau mai puţin semnalată prin citate, este centrul necesar existenţei textului în discuţie, care îl redublează.

TEMELE

Se ştie că pentru Freud, diferitele forme pe care le poate lua paranoia depind de diversele modalităţi de a contrazice o propoziţie unică: „Eu îl iubesc”. De fapt, aceste diverse modalităţi afectează enunţul, după cum se referă la persoane, la diateza activă sau pasivă a verbului, la forma afirmativă sau negativă a propoziţiei. Delirul (textul) paranoicului, temele care rezultă din acesta depind deci de modalitatea în care se stabileşte forma gramaticală a enunţului. Ne putem imagina că într-un sistem al scriiturii care utilizează în acelaşi timp permutarea persoanelor şi întretăierea fragmentelor, temele vor fi imediat implicate de forma gramaticală. Dar, contrar discursului psihoticului, a cărui logică ţine de privilegiul unei forme gramaticale asupra tuturor

celorlalte şi care caută, fără să reuşească (căci lipseşte întotdeauna semnificatul ultim care să-l închidă), să meargă până la epuizarea uneia şi aceleiaşi teme, temele în discuţie, solidare cu variaţia şi permutarea, şi-ar arăta ambivalenţa, caracterul oarecum accidental. Dacă Freud lasă să se înţeleagă că perversiunile voyeurism/exhibiţionism, sadism/ masochism sunt formele opuse ale aceleiaşi pulsiuni, suntem poate autorizaţi să vedem în ele modalităţi diverse de transformare a unuia şi aceluiaşi enunţ. Unitatea sadismului şi a masochismului ar consta în preeminenţa textului şi a funcţiei gramaticale asupra a tot ce ar putea face apel la o „natură”, la o determinare misterioasă a subiectului.[163] Nu există o natură sadică sau masochistă, nu există decât efecte particulare ale unui acelaşi enunţ, ai cărui termeni pot să se schimbe între ei. Numai pe urmă, în organizarea textuală ulterioară, efectele specifice sadismului şi masochismului se vor particulariza în funcţie de forma data enunţului.

PERVERSIUNEA GENERALIZATA

E un fel de a spune că, acceptând să se trăiască total ca text, adică percepându-se doar ca efect al formei gramaticale, al sintaxei enunţurile –, fiecare va vedea transformându-se într-o perversiune generalizată – scriitura – ceea ce nu era decât enunţ parţial şi repetitiv al perversiunii clinice. Termenul de perversiune generalizată, referindu-se la textul sadian[164], are drept

---

163 Freud a plătit această descoperire cu îndoielile asupra fundamentării metodei sale terapeutice şi asupra formalizării teoretice făcute în perioada în care a observat că frecvenţa seducţiei copilului de către adulţi în discursul pacienţilor săi era neverosimilă. De fapt, era vorba despre transformarea enunţului „eu îl seduc pe tata“ în „tata mă seduce“, ale cărui alte variaţii vor duce la dascoperirea complexului Oedip. A se vedea în acest sens toate inversiunile subiectului gramatical care se produc în textul visului.

164 Cf. Sollers, „Sade dans le texte“, Logiques.

scop să sublinieze faptul că fundamenâa-Iul caracter al scriiturii, în relaţie cu suprimarea virtuală a limitelor datorate consacrării funcţiei semnificante şi dispariţiei spaţiului reprezentativ, este posibilitatea, esenţială ei, de a „spune tot”, adică de a considera şi de a dezvălui toate ipostazele şi figurile implicite limbii. În funcţie de această posibilitate, de această extensiune inerentă scriiturii, orice discurs fondat pe expresivitate – discursul comun – va apărea determinat şi limitat de ordinea reprezentării, aparţinând astfel nevrozei colective, dar fiind în acelaşi timp susceptibil de a se lăsa pervertit, de a constitui întotdeauna pentru ea obiectul unei perversiuni, aşa cum o demonstrează în mod exemplar *Poeziile* lui Ducasse. *Rezistenţa în faţa scriiturii este semnul rezistenţei nevrozei*.

Fără început şi sfârşit, fără istorie, fără personaj, decepţionând orice lectură în căutarea unui sens finit, ficţiunea ar trebui să suspende reţeaua compactă a informaţiilor care au întotdeauna drept scop să voaleze spaţiul unde acestea se nasc. Acest spaţiu, un spaţiu al schimburilor şi permutărilor, economic la toate nivelurile sale, a fost întotdeauna ascuns şi cu siguranţă nu poate, cel puţin parţial, decât să rămână astfel. Totuşi, să se înţeleagă bine că este vorba de aceeaşi operaţie de cenzură care ne permite să admitem enunţurile fără a ne pune problema enunţării lor şi să consumăm produse fără a ne pune problema producerii lor. Ar fi, cel puţin, meritul scriiturii considerate în perspectiva producerii sale de a permite accesul la mecanismele de producere a textului (a „istoriei”). Departe de a proteja cititorul de grija de a se scrie, această scriitură l-ar reaşeza din capul locului în poziţia unde ar exersa pe cont propriu lectura şi scriitura, obligându-l astfel să se considere nu ca posesor, nu ca proprietar, ci ca efect al textului. În loc să ofere un model care trebuie adoptat, aşa cum e cazul

povestirilor şi romanelor care impun un sistem de reprezentări în care cititorul se identifică iluzoriu, scriitura astfel practicată nu face decât să propună un câmp enunţării, în realizarea parţială a unui text ce acţionează în mod declarat asupra potenţialităţilor sale.

Julia Kristeva

PROBLEMELE STRUCTURĂRII TEXTULUI[165]

1. DISCURS ŞI TEXT. TEXTUL CA PRACTICA SEMNIFICANTA

Pentru estetica tradiţională şi cu atât mai mult pentru gândirea tradiţională care se ocupă de un anumit tip de discurs oral sau de texte scrise, literatura este un *obiect real* înzestrat cu o *valoare estetică* pe care gândirea occidentală încă de la începuturile sale greceşti (prin *Poetica*) a încercat să o elucideze.

Conform teoriei marxiste a cunoaşterii, vom distinge *obiectul real* de *obiectul cunoaşterii*, şi vom refuza să ne servim în demersul nostru semiotic, de conceptul de „literatură” ca de un concept operaţional. Acest refuz ar însnemna că înţelegem conceptul de „literatură” ca aparţinând, istoric şi ideologic, unui anumit tip de societate – societate de schimb şi consum – şi, în consecinţă, am putea spune că *obiectul real* al analizei noastre este un tip de *structură lingvistică*, în timp ce obiectul de cunoaştere pe care ni-l propunem în acest obiect real, este *un text*.

Plecând de la acest postulat, se ridică în mod inevitabil unele probleme:

Care este diferenţa dintre obiectul nostru real şi obiectul nostru de cunoaştere, adică dintre o structură lingvistică şi text? Care va fi diferenţa dintre acest text despre care vorbim şi toate celelalte texte care sunt structuri lingvistice, dar nu sunt literatură? Şi, în sfârşit,

---

165 Text tradus din volumul Tkeorie d’ensemble, Ed. du Seuil, coli. »Tel Quel“, Paris, 1968.

de ce să vorbim despre *text* în loc să vorbim despre *discurs*, noţiune care ne-ar fi situat mai aproape de lingvistică şi de modurile sale de investigaţie?

Relativitatea acceptării unui discurs ca „literar” este foarte cunoscută (să luăm ca exemplu faptul că Evul Mediuconsideră ca literatură discursuri pe care modernitatea le consideră drept didactice sau religioase) şi s-au putut stabili mai multe criterii care justifică faptul că un discurs poate fi, într-o anumită epocă, conceput ca „literar”. Unii semioticieni sovietici, de exemplu, ale căror cercetări se inspiră din teoria informaţiei, consideră drept „literar” discursul care nu şi-a epuizat entropia, altfel spus, discursul a cărui probabilitate de sens este multiplă, neînchisă, nedefinită; odată entropia epuizată, deci sensul fixat, discursul încetează de a fi primit ca „literar”. „Cu cât mesajul este mai probabil, cu atât el furnizează mai puţină informaţie. Locurile comune dezvăluie mult mai puţin decât marile poeme”. (N. Wiener)

Dar nu acest nivel de analiză ne va interesa aici. Vom «vita să ne întemeiem reflecţia pe o etichetă *aprioricā* ce ar desemna drept *literar* un obiect – obiectul studiului nostru – înainte ca însăşi cercetarea să fi început şi aceasta plecând fie de la intuiţie, fie de la anumite norme ideologice ale unei societăţi (sau ale unei culturi). Studiind structurile lingvistice, semiologia are avantajul – sau cel puţin caracterul subversiv deloc neglijabil – de a fi eliminat distincţia literar/non literar, precum şi distincţia genurilor (poem, roman, nuvelă etc.) stabilită de retorica clasică şi de a studia noi particularităţi structurale. (De mai bine de un secol, „literatura” însăşi prin Mallarmé, Lautréamont, Joyce etc. pare să respingă aceasta distincţie). Ceea ce s-a numit „obiect literar” nu va fi pentru semiologie decât un tip de *practică semnificantă*, fără nicio valorizare

estetică sau de alt gen. Deci, semiologia consideră „literatura” ca având acelaşi indice de valoare ca şi relatarea specifică presei, discursul ştiinţific etc. atunci când o desemnează drept o *practică semnificantă*.

Definirea unei structuri lingvistice ca practică semiotică determină deja dublul joc al demersului nostru:

1. Organismul despre care e vorba este considerat ca un *discurs* pe care societatea şi-l comunică şi care îşi datorează semnificaţia tocmai acestei comunicări; astfel, el poate fi descris de lingvistica structurală.

2. Mai mult decât un discurs, adică decât un *obiect de schimb* între un destinator şi un destinatar, *practica semnificantă* pe care o abordăm poate fi considerată ca un *proces de producere de sens*. Altfel spus, vom putea studia „practica semnificantă” (fie că e numită literatură sau relatare specifică presei, sau maximă etc.) nu ca pe o structură deja constituită, ci ca pe o *structurare*, ca pe un aparat care produce şi transformă sensul, înainte ca acesta să fie deja constituit şi pus în circulaţie. Astfel, mai mult decât despre un *discurs*, vom vorbi despre un *text*. Această distincţie are un dublu avantaj. În primul rând ne fereşte de pericolul pe care îl reprezintă pentru semiologia generală tentaţia de a asimila orice practică semnificantă limbii vorbite şi, plecând de aici, dorinţa de a recupera pluralitatea practicilor semnificante printr-o gândire reducătoare care, de altfel, poate fi pertinentă în studiul limbajului denotativ. În al doilea rând, distincţia discurs/text ne situează o dată mai mult într-o perspectivă marxistă, pentru că ea pune accentul mai curând pe *producerea sensului* decât pe *schimbul de sens* (fiind cunoscut faptul că acest schimb, sub numele de comunicare, polarizează interesul lingvisticii structurale). Astfel, fără a intenţiona să reducem textul la cuvântul voAit, dar subliniind faptul că nu-l putem citi

în afara limbii, vom defini textul ca un aparat *translingvistic* care distribuie ordinea limbii, punând în relaţie un cuvânt comunicativ care vizează informaţia directă cu diferite tipuri de enunţuri anterioare sau sincronice. Textul este deci o *productivitate*, ceea ce înseamnă că: 1. raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (distructiv-constructiv), deci el este abordabil mai degrabă cu ajutorul categoriilor logice şi matematice, decât cu ajutorul celor pur lingvistice; 2. este o permutare de texte, o inter-textualitate: în spaţiul unui text mai multe enunţuri luate din alte texte se încrucişează şi se neutralizează.

Să rezumăm deci raţionamentul:

Semiologia pe care o avem în vedere, considerând textul ca o *producere şifsau ca o transformare*, va căuta să formalizeze mai curând *structurarea* decât structura.

Vom lua ca obiect al demonstraţiei noastre romanul clasic chiar în momentul în care acesta se articulează şi, prin urmare, lasă clar să se întrevadă fabricarea sa: va fi vorba de „Jehan de Saintre” – de Antoine de la Sale, scris în 1456. îl vom studia mai întâi ca o transformare în interiorul lui însuşi, adică la nivelul sintaxei textului (al sintagmaticii sale). Într-o a doua parte, vom situa textul nostru în ansamblul textelor epocii şi îi vom studia structura raportată la textele exterioare.

2. ANALIZA TRANSFORMAŢIONALĂ

În primul rând, nu vom mai căuta modelul în fonologie (care se găseşte la baza lingvisticii structurale), ci în lingvistica transformaţională, cunoscută sub numele de gramatica generativă a lui Chomsky. Să reamintim două principii fundamentale ale gramaticii generative care, după cum se ştie, poate fi reprezentată ca un algoritm de generare a limbii, plecând de la un corpus de elemente şi cu ajutorul unor

reguli.[166]

1. După Chomsky, G.G. este „un sistem de reguli care leagă semnalele de interpretări semantice” (N. Chomsky, *Topics on the Theory of Generative Grammar*, p. 18) (*Probleme legate de teoria gramaticii generative*). Distingând două structuri, de adâncime şi de suprafaţă, Chomsky subliniază că „incapacitatea structurii de suprafaţă de a indica relaţii gramaticale, semnificante, din punct de vedere semantic (de a servi, deci, drept structură de profunzime) este un fapt fundamental care motivează dezvoltarea gramaticii generative... Structura superficială este «labeled bracketing», iar structura profundă trebuie să fie în general distinsă de structura superficială”. Transpunând această reflecţie pe planul unei structuri discursive mai întinse decât fraza, în cazul nostru, asupra romanului, putem postula că incapacitatea structurii manifeste a romanului de a indica, semantic, relaţiile structurale semnificante este unul din faptele fundamentale care justifici aplicarea metodei transformaţionale la studiul romanului, pe de o parte, şi motivează câmpul transformaţional al romanului însuşi, pe de altă parte.

2. A doua particularitate a analizei transformaţionale care ne va servi în raţionamentul nostru constă în faptul că G.G. necesită o *echivalenţă* a operantului şi a rezultatului: 1. echivalenţă a morfemelor care fac parte dintr-una şi aceeaşi clasă gramaticală (sau

166 Printre teoriile tr-ansformaţionale ne vom referi cu precădere la cele ale lui Harris (transformarea ca o relaţie între fraze) şi mai ales la modelul transformational aplicativ al lui Saumjan. Această alegere se datorează faptului că cele două teorii sînt mai aproape de respectivul lor fundament teoretic şi, în acelaşi timp, ne par mai adecvate formalizării unui text mai întins decît fraza, dar care îi păstrează structurile (în mare) ; este cazul romanului. Dealtfel, dacă aceste fundamente teoretice par mai invizibile la Chomsky, ele sînt, într-o mare măsură, aceleaşi ca şi la precursorii săi.

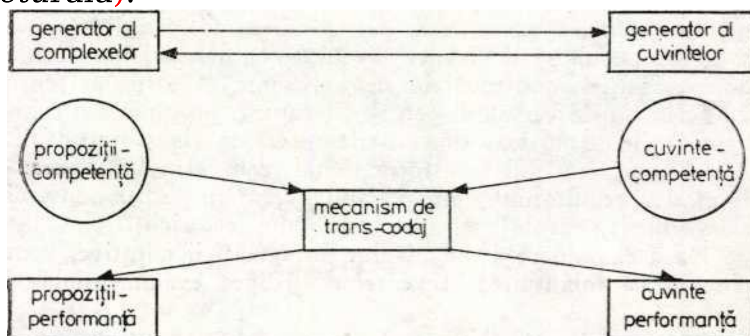
echivalenţă de propoziţie într-un text), 2. echivalenţă a mediului sintactic care înconjoară morfemul (respectiv propoziţiile), 3. echivalenţă de sens a structurii transformabile şi a structurii transformate.

Acestei concepţii despre modelul generativ îi vom adăuga modificările introduse de lingvistica sovietici şi mai ales de Saumjan. Va rezulta un model transformaţional aplicativ, cu următoarele consecinţe:

1. Este necesari o distincţie netă şi riguroasă a celor două niveluri de abstracţie în modelul generativ: *competenţa* şi *performanţa*. Vom obţine această distincţie substituind noţiunii de *strings* (de care se serveşte Chomsky) pe cea de *complexe* (cu care operează Saumjan), complexul fiind definit ca o suită ordonată de elemente a căror ordine este fără importanţă. Raportul dintre structura complexelor/structura ştrings-urilor este echivalent raportului competenţă/performanţă. Ne vom situa deci la nivelul competenţei, atunci când vom vorbi de înlănţuirea *complexelor* în text.

2. În modelul generativ aplicativ vom distinge două tipuri de reguli de generare a complexelor: 1. reguli de formare a complexelor, 2. reguli de transformare a complexelor. Regulile de formare a complexelor se bazează pe operaţia numită *aplicaţie* (pentru utilizarea acestei operaţii în logica matematică a se vedea H.B. Curry, R. Feys, *Combinatory logic*, vol. I, Amsterdam, 1938) (*Logică combinatorie*). Cu ajutorul aplicaţiei se obţin complexe diverse, fără ca modelul aplicativ să aibă nevoie de reguli de transformare a complexelor. Astfel, modelul generativ aplicativ furnizează transformarea, într-un mod, să-i zicem, *automat*, în timp ce, după cum se ştie, în modelul chomskian transformarea este dată dinainte, într-un mod arbitrar, într-un număr finit de reguli.

3. Pe de altă parte, modelul aplicativ presupune, pe lângă clasa propoziţiilor posibile, şi pe cea a *cuvintelor* posibile („base components”, „phrase makers”). Calcularea complexelor şi cuvintelor poate fi reprezentată în modelul generativ aplicativ sub forma a doi generatori omomorfi: generatorul complexelor şi generatorul cuvintelor. Interacţiunea acestor doi generatori introduce noţiunea de generator de „transforms”-uri. În sfârşit, se impune o dedublare a statutului cuvintelor şi propoziţiilor, după cum ele aparţin a doua structuri diferite: competenţa şi performanţa. Vom distinge un statut al cuvintelor-competenţă şi al propoziţiilor-competenţă, şi un statut al cuvintelor-performanţă şi al propoziţiilor-performanţă. Astfel, modelul transformativ-aplicativ va fi un model cu două niveluri (cf. pentru această schemă S.K. Saumjan, „La grammaire transformationnelle et le modele génératif applicatif” în *La Méthode transformationnelle dans la lingvistique structurale*, Moscou, 1964) (*Gramatica transformaţională şi modelul generativ aplicativ* în *Metoda transformaţională în lingvistica structurală*).



schema 1

Ce concluzii s-ar putea trage dintr-o analiză transformaţională, astfel definită, pentru studiul practicilor semiotice ireductibile la limbajul denotativ?

Va putea analiza transformaţională să furnizeze o abordare *complementara* metodei structurale în formalizarea a ceea ce cultura noastră numeşte „literatură”?

Prima problemă pe care o pune extinderea metodei transformaţionale este problema conservării sensului în timpul transformării. Pentru că nu există transformare (gramaticală sau sintactică) decât în cazul în care operantul şi rezultatul sunt echivalente prin sensul lor, dacă examinăm discursul „literar” şi nu limbajul denotativ, apar două întrebări: 1. Este posibil să considerăm ca echivalente, la nivelul semnificatului, două discursuri (sau două secvenţe discursive) recunoscute ca diferite la nivelul semnificantului? Sau, mai curând, ce logică (*ce* ideologie) dictează (presupune) această echivalenţă? 2. Discursul literar şi, cu atât mai mult, structura romanescă fiind prin destinaţia şi structura sa o *devenire*, un *proces*, în ce măsură şi în legătură cu ce tip de discurs literar se poate vorbi de echivalenţă de sens, în ciuda transformării şi dincolo de aceasta?

Răspunsul la prima întrebare, pe care lingvistica nu pare să şi-o pună, devine imperios în momentul în care analiza transformaţională devine o *metodă* transformaţională. Ni se pare atunci că această echivalenţă de semnificaţi, în ciuda diferenţei semnificanţilor, este înscrisă în ceea ce a putut fi numit gândirea logocentrică, deci gândirea identităţii cu sine şi a lui „vouloir dire” care, în discursul literar, iau forma unei exigenţe fundamentale de verosimil. Această exigenţă de sens (sau de verosimil pentru literatură) presupune o echivalenţă de semnificat dincolo de diferenţa de semnificanţi. Altfel spus, modelul transformaţional (echivalenţă a operantului şi a rezultatului) este valabil numai în cadrul sensului (al

vorbirii) [parole] * şi al verosimilului (retoricii).

Dacă examinăm acum nivelul sintagmaticii narative, vom observa că înlănţuirea secvenţelor, ordinea evenimenţială şi jocul actanţilor (distincţia actant/actor este împrumutată de la A.J. Greimas, *Sémantique structurale*) (*Semantica structurală*) reprezintă o evoluţie, o dezvoltare, o schimbare. Jehan de Saintré începe prin a fi un simplu paj pentru a deveni la sfârşit un războinic renumit; Doamna, nobilă şi secretă la început, devine laşă şi merită blamul în final etc. Această mutaţie nu este totuşi de ordinul semnificatului: este o mutaţie *a semnificantului narativ* (a structurilor performanţei), a figurilor şi configuraţiilor povestirii, dar nu atinge semnificatul care susţine înlănţuirea narativă (structurile competenţei). Acest semnificat constituie ceea ce retorica clasică a numit morala cărţii, sau ceea ce astăzi se numeşte mesajul discursului. Or, acest *mesaj*, această *morală*, acest *semnificat* constant, care traversează întreg textul, în ciuda transformării aparente a codului discursiv, le vom regăsi ca atare la începutul ca şi la sfârşitul romanului. Vom vorbi deci despre textul romanesc ca despre un *text închis*, adăugând această demonstraţie ca un al doilea argument privitor la posibilitatea aplicării modelului transformaţional la analiza romanului.

3. TEXTUL ÎNCHIS. PROGRAMAREA INIŢIALĂ A STRUCTURII ROMANEŞTI

Textul lui „Jehan de Saintré” se deschide cu o introducere care formează (expune) întregul traiect al romanului: Antoine de la Sale *ştie* că textul său *este* („trei istorisiri”) şi *pentru ce* este (un mesaj destinat lui Jean d’Anjou). Enunţându-şi astfel opinia, precum şi destinatarul acestei opinii, el realizează în douăzeci de rânduri prima *buclă* (termenul este folosit de Şklovski în studiul său „Construcţia nuvelei şi romanului” în *Théorie*

de la littérature, Ed. du Seuil, 1965) (*Teoria literaturii*) care înglobează ansamblul textului şi îl programează ca intermediar al unui schimb, deci ca semn. Este bucla *enunţ* (obiect de schimb) / *destinatar* (ducele, sau cititorul, pur şi simplu). Rămâne de povestit, adică de completat, de detaliat ceea ce este deja conceptualizat, ştiut, înaintea contactului peniţei cu hârtia – „povestea care astfel, din vorba în vorbă, se alcătuieşte”.

Aici, *titlul* poate fi enunţat „Et premièrement l'histoire de madicte dame des Belles Cousines et de Saintré”, necesitând a doua buclă, aceasta situată la nivelul tematic al mesajului. A.S. povesteşte pe scurt viaţa lui Jehan de Saintré până la moarte („son trespassement de ce monde”, pag. 2). Deci, ştim *deja* cum se va termina povestea: sfârşitul povestirii este enunţat înainte ca aceasta să fi început. Orice interes anecdotic este astfel eliminat: romanul se va juca în spaţiul viaţă-moarte şi nu va fi decât o înscriere de abateri (de surprize) care nu distrug certitudinea buclei tematice viaţă moarte ce leagă ansamblul. Textul este tematic centrat: va fi vorba de un joc între două opoziţii exclusive al căror nume se va schimba (viciu-virtute, dragoste-ură, laudă-critică; astfel, de exemplu, apologia doamnei-văduve din textele romane este direct urmată de expresiile misogine ale Sfântului Jeronim), dar care vor avea întotdeauna aceeaşi axă semică (pozitiv-negativ). Ele vor alterna de-a lungul unui parcurs pe care nimic altceva nu-l limitează, decât presupoziţia iniţială a *terţului exclus*, adică a inevitabilei alegeri a unuia *sau* a altuia (*sau* exclusiv) dintre termeni.

Or, în roman, ireductibilitatea termenilor opuşi nu este admisă decât în măsura în care spaţiul vid al rupturii care îi separă este umplut de combinaţii semice ambigue. Opoziţia, iniţial recunoscută, viaţă-moarte, dragoste-dispreţ, şi care provoacă traiectul romanesc,

este imediat refulată într-un *înainte*, pentru a ceda, într-un *acum*, unei reţele de adaosuri, unei înlănţuiri de deviaţii care survolează cei doi poli opuşi şi, într-un efort de sinteză, se rezolvă în figura *simulării*. sau a *măştii*. Negaţia este astfel reluată prin afirmarea unei duplicităţi; exclusivitatea celor doi termeni, afirmată de bucla tematică a romanului, este înlocuită de o *pozitivitate* îndoielnică, în aşa fel încât *disjuncţia* care deschide romanul şi îl închide cedează locul unui *da-nu* (non-disjuncţiei). După modelul acestei funcţii se organizează toate figurile cu dublă lectură pe care le conţine romanul: şiretlicurile, trădările, străinii, androginii, enunţurile cu dublă interpretare sau cu dublă destinaţie (la nivelul semnificatului romanesc), blazoanele, „strigătele" (la nivelul semnificantului romanesc). Traiectul romanesc ar fi imposibil fără această funcţie a non-disjuncţiei care este *dublul* şi care programează romanul încă de la începuturile sale.

Programarea iniţială a cărţii este deja *încheierea* sa *structurală*. Nu este mai puţin adevărat că terminarea compoziţională a cărţii reia încheierea structurală. Romanul se termină prin enunţul actorului care, după ce a condus povestea personajului său Saintré până la pedepsirea Doamnei, întrerupe povestirea şi anunţă sfârşitul: „Et cu commencera la fin de ce compte"…

Deci „istoria" poate fi considerată terminată odată ce s-a realizat una din bucle (odată ce s-a rezolvat una din diadele opoziţionale) a căror serie a fost deschisă de programarea iniţială. Această buclă este condamnarea Doamnei, ceea ce înseamnă o condamnare a ambiguităţii. Povestirea se opreşte aici. Dar încheierea structurală manifestată o dată mai mult printr-o concretizare a figurii fundamentale a textului (diada opoziţională şi raportul său cu non-disjuncţia) nu este suficientă pentru ca discursul autorului să fie închis.

Adevăratul semnal de oprire este dat de apariţia în enunţul romanesc a înseşi muncii care îl produce, acum, pe această pagină. O nouă rubrică, „Actorul”, semnalează a doua – adevărata – reluare a sfârşitului: „Et cu donnray fin au livre de ce très vaillant chevalier qui...” Urmează o scurtă povestire a povestirii care termină romanul, reducând enunţul la actul scrierii [écriture] * („j ay fait ce livre dit Saintré, que en façon d'une lettre je vous envoyé...”) şi substituind trecutului vorbirii prezentul grafismului: „Et sur ce, pour le présent, mon très redoubté seigneur autre ne vous escripts”.

Astfel, la sfârşitul Evului mediu, Antoine de la Sale îşi termina de două ori romanul: ca povestire (structural) şi ca discurs (compoziţional), iar această închidere compoziţională, prin însăşi naivitatea sa, pune în evidenţă un fapt major pe care, mai târziu, literatura burgheză îl va ascunde. Iată acest fapt: Romanul are un dublu statut: este un *fenomen* lingvistic (povestire), precum şi un *circuit* discursiv (literă, literatură); faptul că este o povestire nu este decât un aspect – anterior – al particularităţii fundamentale de *a fi „literatură”*. Iată-ne în faţa acestei diferenţe care caracterizează romanul în raport cu povestirea: romanul este deja „literatură”, adică un produs al vorbirii, un obiect (discursiv) de schimb cu un proprietar (autor), o valoare şi un consumator (public, destinatar). Concluzia povestirii coincide cu terminarea traiectului unei bucle. Încheierea romanului, dimpotrivă, nu se opreşte la această concluzie. Instanţa vorbirii survine la sfârşit, adeseori sub forma unui epilog, pentru a încetini naraţiunea şi pentru a demonstra că este vorba de o construcţie verbală dominată de subiectul care vorbeşte.

A termina romanul ca *povestire* este o problemă retorică care constă în reluarea figurii programatoare

care l-a deschis. A termina romanul ca fapt literar (înţelegerea lui ca discurs = semn) este o problemă de practică socială, de text cultural şi constă în confruntarea vorbirii (produsul, opera) cu moartea sa – scriitura [écriture] * (productivitatea textuală). Aici va interveni o a treia concepţie a căţii ca *muncă* şi nu ca fenomen (povestire) sau literatură (discurs). Antoine de la Sale, rămâne, bineînţeles, în afara unei asemenea accepţii. Textul social care îi urmează va îndepărta din scena sa orice producere pentru a-i substitui produsul (efectul, valoarea): imperiul *literaturii* este imperiul *valorii comerciale*, aceasta ocultând chiar şi ceea ce Antoine de la Sale practicase în mod confuz: originile discursive ale faptului literar. Va trebui să aşteptăm punerea în discuţie a textului social-burghez pentru ca o punere în discuţie a „literaturii” (a discursului) să se producă prin instaurarea travaliului scriptural în text.

Între timp, această funcţie a scriiturii ca travaliu care distruge reprezentarea (faptul literar) rămâne latentă, neînţeleasă şi ne-spusă, deşi adesea prezentă în text şi evi lentă la descifrare. Pentru A.S., ca şi pentru orice scriitor zis „realist”, scriitura *este* vorbirea cu putere de lege (fără transgresiune posibilă).

Din tot ceea ce am descoperit în însuşi textul lui „Jehan de Saintré” vom putea trage concluzia că, dacă programarea iniţială a romanului este reluată de încheierea structurală, la capătul unei serii de transformări pe care le vom studia mai departe, este important de subliniat faptul că posibilitatea acestei transformări este dată, în afara dedublării sistemului semantic al romanului în semnificat şi semnificant narativ, şi de specificitatea acestei *diade non-disjunctive* care deschide şi închide romanul. Altfel spus, *dualismul* romanesc fiind un dualism ambivalent şi dat ca atare în semnificatul narativ, încă de la început (în dublul joc al

scriitorului ca Autor şi Actor, în discursul „ipocrit” al Doamnei, în figurile duble ale simulării, măştii, androginatului etc.), el conturează un câmp de gândire *dinamic*, *transformaţional*. Însuşi tipul acestui *dualism* conţine în germene procesul, schimbarea. Afirmând o opoziţie diadică *pozitiv* vs *negativ* (viaţă vs moarte, dragoste vs ură etc.), dar subsumând din capul locului această opoziţie într-o sinteză ambivalenţă (acel da-nu, dublul, masca, trădarea etc.), non-disjuncţia romanescă aparţine triadei, şi de la aceasta îşi preia evoluţionismul care aminteşte de spirala hegeliană. Câmpul în care evoluează non-disjuncţia este un câmp ternar, deci ierarhic; acesta presupune că opoziţia celor doi termeni (pozitiv vs negativ) este dominată de un al treilea (sinteza ambivalenţă sau depăşirea opoziţiei într-o entitate ambivalenţă revalorizată). Contrar epicului, care era structurat pe o diadă simetrică, romanul, prin însăşi funcţia sa non-disjunctivă, este structurat pe o diadă asimetrică. Prin aceasta, el aminteşte de „dualismul concentric” de care vorbeşte Lévi-Strauss, opunându-l unui „dualism diametral” (C.L-S, „Les organisations dualistes existent-elles” în *Anthropologie structurale*, p. 147 – 180) (*Există organizări dualiste*, în *Antropologie structurala*).

Funcţia non-disjunctivă (ambivalenţă, concentrică) a romanului, deşi figurează la fel de bine la începutul şi la sfârşitul textului şi asigură astfel echivalenţa de sens între operant şi rezultat, asigură enunţului romanesc o dialectică mai subtilă decât cea a epopeii. Această non-disjuncţie cere, într-un moment al transformării, apariţia unui factor care *transformă* naraţiunea, în sensul tare al cuvântului, adică o răstoarnă, o schimbă în contrariul său, fără a o priva, însă, de asemănarea cu programarea iniţială (cu operantul). Posibilitatea, sau şi mai bine, stimulentul acestei răsturnări, este *dată* deci în însăşi

funcţia enunţului romanesc, în măsura în care acest enunţ este ambivalent şi asimetric. Asimetria şi ambivalenţa despre care este vorba îşi părăsesc, pentru a spune astfel, nucleul semantic, se desfăşoară şi se manifestă la nivelul sintagmaticii narative printr-o remaniere a *intrigii*, pe de o parte, a *actanţilor*, pe de alta. Această supradeterminare a gândirii romaneşti de către non-disjuncţie (dualismul concentric) indică impactul teologic al acestei gândiri şi al întregii epoci pe care o domină, prin fantasmă sau jurnalism, retorică politică sau ideologie ştiinţifică. Ierarhică şi triadică, această gândire este religioasă, deşi fals religioasă, ceea ce ne permite, poate, să spunem că este teologia concentrată şi care concentrează, că, prin aceasta, se situează la frontiera (la ieşirea) teologică. Într-adevăr, tinzând spre o dezvoltare (semnificam) şi vizând un scop (semnificat), structura romanescă (structura semnului) nu *produce* ceva „nou”, ci se reproduce transformându-se în abaterea [ecart] * a ceea ce s-a numit „arbitrarul” semnului (spaţierea dintre semnificam şi semnificat). Transformarea este manifestarea acestei non-disjuncţii care reglează raportul semnificantului cu semnificatul în modelul semnului şi al discursului, având acelaşi ideologem.

Non-disjunctiv, dualismul romanesc creează *timpul* (nu *durata* epică) şi impune gândirii problematica *temporalităţii*. Putem spune că există *timp* în măsura în care există ambiguitate.

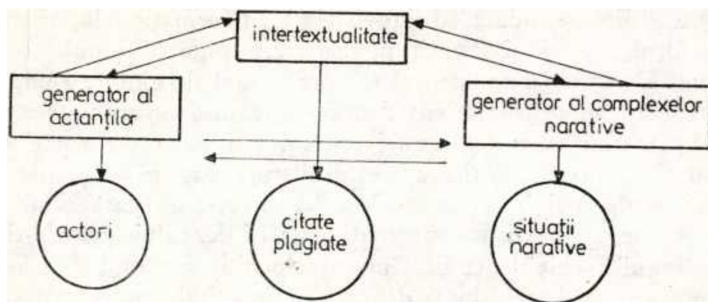
Nu este întâmplător faptul că noţiunea ştiinţifică de transformare, odată cu lingvistica transformaţională, apare în cadrul acestei civilizaţii pe care am putea-o numi „romanescă”, în chiar momentul în care modul de gândire romanesc (funcţia non-disjunctivă) domină orizontul nostru intelectual. Aparţinând ea însăşi acestei funcţii, analiza transformaţională ar fi oglinda ştiinţifică

a acestui discurs care ne stăpâneşte gândirea de mai bine de şase secole. Invers, aplicată unui text romanesc, analiza transformaţională îşi dezvăluie pseudodinamismul: echivalenţa de sens care închide romanul (îl programează şi îl termină) dezvăluie, în ciuda transformărilor interne, aspectul amăgitor al „dinamismului" romanesc şi, în consecinţă, a oricărui dinamism reprezentativ, expresiv, „literar" care ocoleşte problema producerii de sens (producerii discursului). Discursul romanesc este, deşi în mod diferit, la fel de închis, static, oprit, ca şi discursul epic. „Dinamismul" său este suturât de către *subiectul* (scriptor) * care exprimă un semnificat anterior exprimării sale şi de către principiul acestei *exprimări* care fondează semnul însuşi. Dar aşa cum se prezintă, în limitările sale expresioniste şi chiar din cauza lor, discursul romanesc este perfect subsumabil de către o analiză transformaţională, ca de altfel orice reprezentare şi orice fantasmă.

Cu totul alta este situaţia unui text care, renunţând la reprezentare, devine înscrierea propriei sale produceri. Acesta este cazul, în cultura noastră, a lui Mallarmé, Lautréamont, Roussel. Productivitatea textuală, în măsura în care ea trece *prin* reprezentare (şi sens), nu mai este exprimabilă prin analiza transformaţională.

Ne von mulţumi cu aceste observaţii pentru a justifica folosirea modelului transformaţional în reprezentarea transformării sintaxei romaneşti. Prin analogie cu modelul transformaţional aplicativ al propoziţiei, cel al romanului se prezintă *după cum* urmează:

r



Complexele narative sunt secvenţe din sintagmatica romanului, corespunzând diferitelor situaţii narative. Actanţii (pe care Greimas îi defineşte ca având un statut metalingvistic) corespund cuvintelor din schema I. Prin transformarea lor reciprocă se articulează această imensă frază care este povestirea.

Celor două tipuri de structuri, cea a competenţei şi cea a performanţei, le-ar corespunde geno-textul, adică nivelul în care textul este gândit, transformat, produs, generat, şi fenotextul, adică nivelul textului realizat, al fenomenului textual, al acestui reziduu în care basculează procesul de producţie şi care întotdeauna *mai puţin* decât procesul de transformare anterior produsului.

La nivelul geno-textului am putea constitui *graful* transformării actanţilor şi complexelor, care va lua forma unui *arbore*. Nu ne vom ocupa aici de transformarea seriei actanţiale. Vom indica pe scurt transformarea complexelor narative; în acest scop, le vom împărţi în trei categorii:

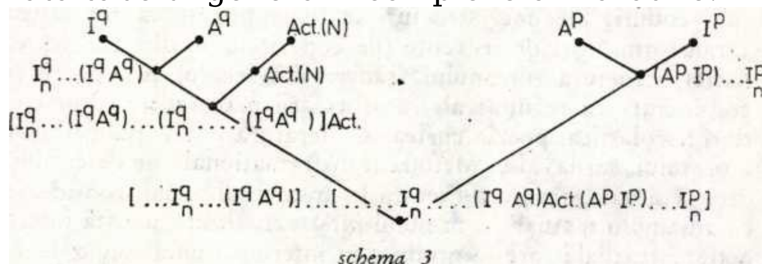
1. *Adjunctorul* este sintagma narativă care se adaugă actantului provocând astfel două feluri de schimbări: fie actantul îşi păstrează funcţia de „nume" în sintagmatica povestirii, şi atunci adjunctorul se va numi *calificativ Aq*; fie actantul îşi schimbă statutul nominal şi

se integrează într-o sintagmă de tip verbal, fiind numit *predicativ Ap*. În roman vor fi *adjunctori calificativi Aq* toate sintagmele ce califică actanţii fără ca *acţiunea* povestirii propriu-zise să fi început. Vor fi numiţi *adjunctori predicativi Ap* sintagmele care introduc *verbul* povestirii: acţiunea. Adjunctorul predicativ se prezintă sub o dublă formă: fie face să progreseze acţiunea narativă (diferitele bătălii ale lui Saintre), fie răstoarnă naraţiunea şi îi dă o semnificaţie opusă celei pe care o avea la început (abatele dezvăluie duplicitatea Doamnei);

2. complexul narativ *identificator* (/): vor fi complexele care desemnează locul, timpul, modalitatea naraţiunii;

3. complexul narativ *conector* (*K*): este enunţul destinatorului care se manifestă ca subiect al enunţării şi organizează după bunul său plac povestirea, continuând sau întrerupând generarea infinită a sintagmelor nominale sau a sintagmelor verbale. În textele moderne, complexul conector ia forma unei justificări cauzale (psihologice, sociale, morale). La A. de la Sale, el apare abrupt: arbitrar, gratuit, fără motivaţie, sau ca o scuză naivă.

Iată tabelul generării complexelor narative:



schema 3

Dacă această formulă explică procesul de transformare a complexelor narative în interiorul textului romanului, ea nu explică de ce un complex poate fi calificativ şi un altul predicativ; ea nu explică nici de ce

un complex poate da un curs progresiv romanului, în timp ce un altul poate să-l orienteze în sens invers. Pe de altă parte, această analiză nu explică specificitatea distinctivă a unui tip de text determinat (povestea raportată la roman) şi nici inserţia particulară a acestui text în ansamblul textelor unei civilizaţii.

Este evident că analiza transformaţională nu poate explica toate aceste particularităţi pentru că ea este complicele gândirii semnului, în măsura în care presupune dihotomia semnificant/semnificat şi pleacă de la principiul că o transformare a semnificantului este posibilă când ea este înconjurată de echivalenţa (imuabilitatea) semnificatului (vom dezvolta în altă parte problema ideologiei subiacente gramaticii generative). Semnalăm deci limitele A T: această analiză are avantajul de a justifica mutaţiile în interiorul unei structuri închise, dar nu poate surprinde integrarea acestei structuri într-un text social sau istoric.

4. INTERTEXTUALITATEA. TEXTUL CA IDEOLOGEM

De aceea, vom înlocui analiza transformaţională pri*ntr-o metodă transformaţională* şi vom considera diversele secvenţe (sau coduri) ale unei structuri textuale precise ca tot atâtea „transforms"-uri de secvenţe (de coduri) luate din alte texte. Astfel, structura romanului francez din secolul XV poate fi considerată ca rezultat al transformării mai multor altor coduri: scolastica, poezia curteană, literatura orală (publicitară) a oraşului, carnavalul. Metoda transformaţională ne determină deci să situăm structura literară în ansamblul social, considerat ca ansamblu textual. Vom numi *intertextualitate* această interacţiune textuală care se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea este o noţiune care va fi indicele modului în care un text citeşte istoria şi se

inserează în ea. Modul concret în care intertextualitatea se realizează într-un text dat va determina caracteristica majoră („socială”, „estetică”) a unei structuri textuale.

Astfel, în *Jehan de Saintre, scolastica* dictează modul în care cartea se organizează în capitole şi subcapitole; tonul didactic al autorului; menţionările frecvente ale actului scrierii; indicaţiile privitoare la modul de corectare a textului pe care A. de la Sale le dă chiar pe manuscris.

Poezia curteană apare odată cu rolul pe care îl joacă Doamna ca centru divinizat al unei societăţii pederaste care-şi trimite imaginea prin această pată oarbă care este Femeia şi care va deveni, în curând, Fecioara. În acest sens, facem o trimitere la studiile lui Nelli asupra eroticii trubadurilor, care revelează tocmai acest sens al poeziei curtene: un sens pe care androginatul lui Jehan de Saintre nu întârzie să-l evidenţieze.

Vocea oraşului care se trezeşte definitiv, prin secolul al XV-lea, în plină viaţă comercială, răsună în roman prin strigătele *publicitare* ale negustorilor: un fel de laude, aceste blazoane (cuvântul „blam” înseamnă la origine „laudă”) introduc în textul romanului, textul economic al epocii. Ele se transformă, în ansamblul cărţii, în enunţuri ambivalenţe: nici laudative, nici peiorative, ci amândouă în acelaşi timp, împărţindu-şi astfel funcţia principală a enunţului romanesc, non-disjuncţia.

Şi, în sfârşit, discursul *carnavalului* joacă un rol important în structura romanului. Acest proces e foarte vizibil la Rabelais: calambururile, quiproquo-urile, vorbele fără şir, râsul, problematica corpului şi a sexului, a subterfugiului, a măştii pătrund în cartea până atunci sacralizată. Romanul devine astfel o carte (până atunci produs privilegiat al scolasticii) care înglobează vocea oraşului, cântecul curtean şi râsul carnavalesc, pentru a nu menţiona decât câteva din aceste discursuri care

alcătuiesc epoca. Lui Antoine de la Sale, carnavalul îi oferă în primul rând rolurile şi mecanismul măştii.

Dar, înglobate fiind în noua structură, aceste diferite *enunţuri* pe care analiza noastră le-a descoperit *a posteriori* în diversele discursuri anterioare sau sincronice, îşi modifică semnificaţia. În aparatul textului romanesc, cu non-disjuncţia sa, cu caracterul său transformaţional, enunţul scolastic, masca, strigătul publicitar etc. se întrepătrund şi produc un *ansamblu ambivalent*. Acest nou ansamblu se opune ansamblurilor originare. El are o funcţie care îl leagă de alte manifestări discursive ale epocii, iar această funcţie face că era care se anunţă, cea a Renaşterii, să aibă o unitate discursivă mai mult sau mai puţin definită, care o distinge de epoca precedentă.

Vom numi *ideologem* funcţia comună care leagă o structură concretă (să spunem, romanul) de alte structuri (discursul ştiinţei, de pildă) într-un spaţiu intertextual. Ideologemul în text se va defini prin raporturile sale cu celelalte texte. Astfel, vom spune că intersectarea unei organizări textuale (o practică semiotică) dată cu enunţurile (secvenţele) pe care ea le asimilează în propriul spaţiu, sau la care trimite în spaţiul textelor (practici semiotice) exterioare, se va numi *ideologem*. Ideologemul este acea funcţie intertextuală care poate fi citită „materializată” la diferitele niveluri ale structurii fiecărui text şi care se întinde de-a lungul traiectului său, conferindu-i coordonatele istorice şi sociale. Nu e vorba aici de un demers explicativ, interpretativ, posterior analizei, care „ar demonstra” ca fiind „ideologic” ceea ce a fost mai întâi „cunoscut” ca „lingvistic”. Considerarea unui text ca ideologem determină demersul însuşi al unei semiologii care, studiind textul ca o intertextualitate, îl gândeşte astfel în (textul) societate şi istorie.

Ideologemul unui text este focarul în care raţionalitatea cunoscătoare sesizează transformarea *enunţurilor* (la care textul este ireductibil) într-un tot (textul), precum şi inserţiile acestei totalităţi în textul istoric şi social.

În câmpul deschis de acest concept vom putea vorbi de un ideologem al *simbolului* (repetabil în mitul şi în toate practicile semnificante/texte ale societăţii sincreticeşi de un ideologem al *semnului* (reperabil în societatea şi în romanul care culminează cu economia burgheză).

Modelul simbolului caracterizează societatea europeană până în jurul secolului al XV-lea şi se manifestă cu pregnanţă în literatura şi pictura sa. E vorba de o practică semiotică cosmogonică: aceste elemente (simbolurile) trimit la o (la unele) transcendenţă (transcendenţe) universală (e), de nereprezentat şi de nerecunoscut; conexiuni univoce unesc aceste transcendenţe cu unităţile care le evocă; simbolul nu „seamănă” cu obiectul pe care îl simbolizează; cele două spaţii (simbolizat-simbolizant) sunt separate şi incomunicabile.

Simbolul îşi asumă simbolizatul (universaliile) ca ireductibil la simbolizam (mărcile). Gândirea mitică, gravitând pe orbita simbolului şi manifestându-se în epopee, poveşti populare, cântece de gestă etc., operează cu unităţi simbolice care sunt *unităţi de restricţie* faţă de universaliile simbolizate („eroismul”, „curajul”, „nobleţea”, „virtutea”, „teama”, „trădarea” etc.). Funcţia simbolului este deci, pe dimensiunea sa verticală (universalii-mărci), o funcţie de *restricţie*. Funcţia simbolului pe dimensiunea orizontală (articularea unităţilor semnificante între ele) este o funcţie de evitare a paradoxului; se poate spune că simbolul este *antiparadoxal* pe orizontală: în „logica” sa, două unităţi opoziţionale sunt exclusive. Răul şi binele

sunt incompatibile, asemeni crudului şi friptului, mierii şi cenuşii etc. – odată apărută, contradicţia reclamă imediat o soluţie, ea e astfel ocultată, „rezolvată”, deci pusă deoparte.

În istoria gândirii occidentale ştiinţifice, trei curente fundamentale se eliberează succesiv de sub dominaţia simbolului trecând, prin *semn*, la *co-variabilă*: acestea sunt platonismul, conceptualismul şi nominalismul (cf. V.W. Quine: „Reification of universals” (*Reificarea universaliilor*) în *From a logical point of wiew*, Harward University press, 1953) (*Dintr-o perspectivă logică*). Preluăm din acest studiu diferenţierea celor două accepţii ale unităţii semnificante în spaţiul simbolului, în spaţiul semnului.

După numeroase mutaţii, pe care nu le vom putea urmări aici, se profilează un alt ideologem, *ideologemul semnului*.

Semnul păstrează caracteristica fundamentală a simbolului: ireductibilitatea termenilor, adică, în cazul semnului, a referentului la semnificat şi a semnificatului la semnificant şi, pornind de aici, a tuturor „unităţilor” structurii semnificante înseşi. Astfel, ideologemul semnului, în liniile sale generale, e asemănător ideologemului simbolului: semnul este dualist, ierarhic şi ierarhizam. Cu toate acestea, diferenţa dintre semn şi simbol se manifestă la fel de bine pe verticală, ca şi pe orizontală. În funcţia sa verticală, semnul trimite la entităţi mai puţin vaste, mai *concretizate* decât simbolul – acestea sunt universaliile *reificate*, devenite *obiecte*, în adevăratul sens al cuvântului; relaţionată într-o structură a semnului, entitatea în cauză (fenomenul sau personajul) este, dintr-odată, transcendentalizată, ridicată la rangul de unitate teologică. Practica semiotică a semnului asimilează astfel demersul metafizic al simbolului şi îl proiectează asupra „imediat

perceptibilului”; astfel valorizat, „imediat perceptibilul” se transformă în *obiectivitate* care va fi legea dominantă a discursului civilizaţiei semnului.

În funcţia lor orizontală, unităţile practicii semiotice a semnului se articulează ca o *înlănţuire metonimică de abateri* care semnifică o *creaţie progresivă de metafore*. Termenii opoziţionali fiind întotdeauna exclusivi, sunt prinşi într-un angrenaj de abateri multiple şi întotdeauna posibile (surprizele în structurile narative), angrenaj care dă iluzia unei structuri *deschise*, imposibil de epuizat, cu sfârşit *arbitrar*. Astfel, în discursul literar, practica semiotică a semnului se manifestă pentru întâia oară în mod pronunţat în timpul Renaşterii europene, în romanul de aventuri, structurat pe imprevizibil şi *surpriză* ca reificare, la nivelul structurii narative, a abaterii specifice oricărei practici a semnului. Traiectoria acestei înlănţuiri de abateri este practic infinită – de aici, impresia unei încheieri *arbitrare* a operei. Impresie *iluzorie* care defineşte orice „literatură” (orice „artă”), pentru că această traiectorie este programată de ideologemul constitutiv al semnului, adică de demersul diadic închis (finit) care: 1. instaurează o ierarhie referent-semnificat-semnificant; 2. interiorizează aceste diade opoziţionale până la nivelul articulării termenilor şi se construieşte, asemeni simbolului, ca o *soluţie de contradicţii*. Dacă într-o practică semiotică aparţinând simbolului, contradicţia era rezolvată printr-o conexiune de tipul *disjuncţiei exclusive* (nonechivalenţa)

— *sau al* non-conjuncţiei] –, într-o practică semiotică aparţinând semnului, contradicţia este rezolvată printr-o conexiune de tipul *non-disjuncţiei*

Această posibilitate a semnului de a crea un sistem deschis de transformare şi generare a fost semnalată de Peirce, atunci când vorbea despre simbol care, pentru el, „operează înainte de toate prin continuitatea instituită,

însuşită, între semnificam şi semnificat” (e vorba de expresivitatea simbolului care o întâlneşte pe cea a semnului ce ne interesează aici şi, în consecinţă, judecăţile emise asupra simbolului sunt valabile pentru semn: „Orice cuvânt e un simbol. Valoarea sa constă în faptul că serveşte la o raţionalizare a gândirii şi conduitei şi de a ne permite să prezicem viitorul... Tot ceea ce este cu adevărat general se raportează la viitorul nedeterminant, căci trecutul nu conţine decât o colecţie de cazuri particulare care s-au realizat efectiv. Trecutul este de domeniul faptului pur. Dar o lege generală nu se poate realiza pe deplin. Ea este o potenţialitate; iar modul său de a fi este *esse în futuro*” (în Charles Peirce, *Existenţial Graphs* (*Grafuri existenţiale*), operă postumă care are ca subtitlu „Capodopera mea”). Să interpretăm: ideologemul semnului semnifică o infinitizare a discursului care, relativ eliberat de dependenţa sa faţă de „universal” (de concept, de ideea în sine), devine o posibilitate de mutaţie, o constantă transformare care, deşi supusă unui semnificat, este capabilă de multiple generări, deci de o proiectare spre ceea ce nu este, dar care *va fi* sau, mai curând, *va putea fi*. Iar semnul îşi asumă acest *viitor*, nu ca produs al unei cauze extrinseci, ci ca transformare posibilă a combinatoriei propriei structuri.

Rezumând, vom afirma că semnul, ca ideologem fundamental al gândirii moderne şi ca element de bază al discursului nostru (romanesc), are următoarele caracteristici:

— Nu se *referă* la o realitate unică şi singulară, ci *evocă* un ansamblu de imagini şi de idei asociate. El tinde să se detaşeze de fondul transcendental care-l susţine (s-ar putea spune că el este „arbitrar”), rămânând expresiv.

— Este *combinatoriu* şi, prin aceasta, *relativ*: sensul

său rezultă din combinatoria la care participă împreună cu celelalte semne.

— Conţine un principiu al *transformării* (în câmpul său structurile se generează şi se transformă la infinit).

Astăzi ni se pare că ideologemul semnului şi/sau al romanului este închis. Un nou ideologem se constituie începând cu secolul XX, odată cu noile structuri textuale (Mallarmé, Lautréamont), şi care continuă astăzi să se caute.

În momentul de faţă este imposibil să prevedem, cu atât mai puţin să definim, particularităţile acestui ideologem. Tot ceea ce putem susţine este că gândirea lui Marx ne obligă să medităm asupra unei *tipologii a culturilor*, ireductibile una la alta şi, înarmaţi cu acest instrument care este semiologia (o ştiinţă care este în acelaşi timp propria sa teorie), să încercăm să constituim această tipologie a culturilor în „funcţie de tipul relaţiei pe care ele o întreţin cu semnul” (I. Lotman). Astfel, studiind practicile semnificante în raportul lor cu semnul, le vom situa în istorie, iar semiologia va fi, mai mult decât un bricolaj, o ştiinţă a ideologiilor care condiţionează orice practică semnificantă.

Colocviul de la Cluny, 1968

Philippe Sollers

NIVELURILE SEMANTICE
ALE UNUI TEXT MODERN[167]

(expunere)

DEFINIŢII

I. Aş dori întâi de toate să atrag atenţia asupra unui pasaj din *Obiectul „Capitali lui”*, de Louis Althusser: „În toate cazurile, distincţiile cuente între exterioritate şi interioritate dispar, asemeni legăturii «intime» a fenomenelor opuse dezordinii lor vizibile: ne aflăm în

167 Text tradus din volumul Theorie d’ensemble, Ed. du Seuil, coli. „Tel Quel", 1968.

faţa unei alte imagini, a ceea ce este aproape un concept nou, definitiv eliberaţi de antinomiile empiriste ale subiectivităţii fenomenale şi ale interiorităţii esenţiale, în faţa unui sistem obiectiv reglat în determinările sale cele mai concrete, de legile *montajului* şi ale *mecanismului* său, de specificările conceptului său. Atunci ne putem aduce aminte de acel termen foarte simptomatic de «Darstellung», apropiindu-l de acest «mecanism» şi obligându-l la fidelitate, ca însăşi existenţa mecanismului cu efectele sale: mod de existenţă al unei *puneri în scenă*, al unui teatru care e în acelaşi timp propria sa scenă, propriul său text, propriii săi actori, acest teatru ai cărui spectatori nu pot fi spectatori de ocazie, decât pentru că ei sunt, înainte de toate, actorii săi forţaţi, prinşi în constrângerile unui text şi ale unor roluri ai căror autori nu pot fi, pentru că, în esenţă, este vorba de un *teatru fără autor*".

II. Înainte de a încerca definirea modului de funcţionare a unui text anume, în măsura în care practica sa, într-o perioadă determinată, mi-a oferit forma de gândire orientată, spre punerea în scenă şi spre producerea acestui text, consider că ar fi util să amintesc câteva principii generale:

1. folosirea pronumelui „eu" în enunţurile care vor urma nu implică faptul că cel care vorbeşte în cadrul expunerii se consideră drept „autorul" – în sens clasic – al acestui text. „Eu" trimite la situaţia concretă a unui locutor care vorbeşte „après-coup" * despre un ansamblu practic şi teoretic ale cărui efecte nu le stăpâneşte nicidecum în mod absolut.

2. prin *text* înţeleg aici nu numai obiectul sesizabil prin imprimarea a ceea ce se cheamă o carte (un roman), ci totalitatea concretă, în acelaşi timp şi ca produs descifrabil şi ca muncă de elaborare transformatoare. În acest sens, lectura şi scriitura textului fac de fiecare dată

parte integrantă din textul care, de altfel, se evaluează în consecinţă. Este vorba deci de un text deschis, orientat spre un text generalizat.

3. prin *écriture* trebuie distinse riguros două registre:

— Mai întâi, şi atunci cuvântul este folosit fără ghilimete, scriere [écriture] în sens curent: ceea ce este efectiv scris, scrierea fonetică pe care o foloseşte cultura noastră şi care corespunde unei reprezentări a vorbirii. Această scriere este imediat lizibilă în interiorul unei teorii a discursului (subiect/semn/referent/concept/obiect/sens/adevăr), adică ea poate fi în orice moment descifrată într-un mod linear (obiect de schimb);

— Apoi, şi cuvântul e atunci scris cu ghilimete („scriitură") [„écriture"], desemnând efectul deschiderii limbajului, articularea sa, scandarea, supradeterminarea, *spaţierea* sa (Derrida), într-un mod în care să apară întotdeauna o prescriere în scriere, o „urmă" [trace] * anterioară distincţiei semnificant/semnificat, o fixare grafică a sunetului în cuvântul vorbit şi în acelaşi timp o înscriere organică ce-şi concepe simultan marca şi dispariţia. Este important să abandonăm acum toate interpretările confuze care încercau să prezinte acest nivel drept nivelul unei „scrieri mentale" sau al unei „scrieri automate", provenind dintr-o vorbire pură ale cărei efecte ar trebui doar captate: acest contra-sens este cel al „suprarealismului" care, din acest punct de vedere, reprezintă un impas teoretic complet. Contrar oricărui mentalism spaţiul scriiturii despre care e vorba aici îl înglobează pe cel al reprezentării, este un teatru fără scenă şi sală – un câmp, nu „magnetic" (metaforă expresivă obscurantistă), ci proiectiv şi reversibil, care trebuie să atingă în economia sa (dinamică a obiectului) ceea ce putem numi:

4. *istoria textuală*, definită ca durată specifică în care are loc o liberă dispunere a textelor produse (adică în afara bibliotecii), în contact direct cu acţiunea istorică însăşi, descifrată în acel moment ca text.

5. Ansamblul acestor operaţii nu constituie un „obiect literar” analizabil conform unor norme descriptive, ci un efect de cunoaştere specifică a realului (*efect gnoseologic*), real care, pe de altă parte, „subzistă după, ca şi înainte, în independenţa sa în afara gândirii” (Marx). *Acest efect este transformator* în măsura în care e vorba de un „concretum de gândire”, a cărui funcţie nu este estetică (contemplativă) sau reprezentativă (naturalistă), ci constă în a-şi lăsa descoperit modul de elaborare şi travaliul multiplu aferent. „Totalitatea concretă ca totalitate a gândirii, ca un concretum al gândirii, este în realitate un produs al actului de gândire şi de concepere; în niciun caz, un produs al conceptului care se gândeşte şi se generează pe sine în afară sau deasupra intuiţiilor ci, dimpotrivă, un produs al muncii de elaborare care transformă intuiţiile şi reprezentările în concepte” (Marx, *Introducere la Critica economiei politice*).

6. Trebuie adăugat că, fiind vorba de elaborarea unei practici şi a unei teorii materialist-dialectice a scriiturii, suntem încă la început de drum. Un concept de „reflectare” trebuie construit în aşa fel încât să scape categoriei de *exprimare* complice cu cea de *creaţie* – ambele reziduuri ale metafizicii idealiste. Textul nu s-ar putea deci prezenta ca simplă reflectare – fără medieri – ca o „imagine”. El este o reflectare, dar în interiorul unui proces în mişcare, ce se ocupă simultan de reflectarea sa – în momentul în care ea se produce, adăugând adică „timpului” reflectării pe cel al unei oglinzi – precum şi de poleiala acestei oglinzi cuprinsă în text. Dublă reflectare, încercând să distrugă concepţia limbajului ca spaţiu

neutru atunci când el reprezintă forţa de muncă obiectiv disimulată de reprezentare. Dublă reflexie, menită să însereze în funcţionarea realului istoric aparatul limbajului, suficient elaborat şi complex, care să-i poată susţine efectele.

Afirmaţiile de mai sus pot fi concentrate în schema următoare:

REAL –

ANALIZA

Să încercăm acum să definim procesul de elaborare a Textului, precum şi aşezarea sa în spaţiu: textul „scris”, în producerea şi lectura sa, depinde de ceea ce Mallarmé numea o *reuniune*.

„Reuniunea presupune confruntarea unui fragment al cărţii cu el însuşi sau cu un volum – adică: desfăşurarea filei”.

Această frază ne indică precis natura trecerii de la conceptul de carte la cel de text (şi, în interiorul procesului narativ, de la romanul clasic la romanul modern). Este vorba de o *desfăşurare în profunzime* în care pagina („fila”) şi ceea ce va fi înscris aici joacă din acel moment un rol, nu reprezentativ, ci proiectiv. Fiecare fragment scris este deci confruntat neîncetat cu ansamblul, ansamblul fiind el însuşi constant orientat spre infinitatea posibilelor fragmente care îl împiedică să se reînchidă. De unde, următoarele două consecinţe:

— Textul scris este discontinuu: el este format din secvenţe care nu-şi dobândesc semnificaţiile decât prin raporturile lor;

— Scriptorul şi lectorul acestui text sunt constrânşi să-i devină actori.

Iată un exemplu precis (romanul intitulat *Nombres*) (*Numere*) ce are în vedere în primul rând repartiţia numerică a secvenţelor, această distribuţie generativă constituind de fapt matricea de bază. Ea are o triplă

funcţie:

— Să stabilească o „dimensiune” care să delinearizeze procesul textual şi să îl situeze într-o funcţionare cu mai multe dimensiuni simultane (trecere de la scriere la „scriitură”);

— Să asigure o permutare regulată (de tipul: 1.2.3. /4/1.2.3/4/1.2.3. /4 etc.);

— Să regleze o transformare.

Deci aici este vorba de o repetiţie transformatoare care permite atingerea acelui întreg succesivamente, despre care scria Mallarmé:

„Prin numai două texte repetate poţi să te bucuri de o parte-ntreagă sau prin întoarcerea aceluiaşi – adică să reciteşti e ceea ce-ţi îngăduie să ai întregul succesivamente”.

Mallarmé, *Cât despre carte*[168]

Astfel, deopotrivă adiţionat şi multiplicat, procesul narativ va presupune în mod regulat un număr de până la o sută de secvenţe (pentru că-l + 2 + 3 + 4 = 10 repetat ridicat adică la *pătrat* – face 100), trei suprafeţe textuale la imperfect şi una la prezent. Cele trei imperfecturi au un corespondent în ceea ce s-ar putea numi o povestire (nivel al „istoriei”), iar prezentul – în comentariu (nivel al „discursului”).

Se poate observa imediat că această construcţie dinamică înglobează scena reprezentativă clasică: e suficient să desenăm cele trei faţete la trecut ca şi cum s-ar deschide spre o a patra faţetă actualizată, pentru ca întregul să formeze un pătrat care ne reaminteşte scena teatrală obişnuită. Vorbindu-vă, de exemplu, eu mă situez, dacă citesc textul cu voce tare, în spaţiul din faţa acestei scene, care nu este ea însăşi (ca şi voi) decât momentul scris al „scriiturii” în curs. În textul scris, această deschidere este marcată prin paranteze. Ceea ce

---

168T ext tradus de Şerban Foarţă

este spus la trecut, s-a redublat şi s-a înfăţişat astfel în cursul naraţiunii – răsturnându-se – traversând o oglindă.

Pronumele „eu” (din textul scris) desemnează astfel, în primul rând, principiul de organizare a textului. „Noi” trimite la ansamblurile de fraze şi cuvinte. Înaintând spre cititorul – care este astfel chemat şi convocat în spaţiul textului – „voi” devine dominant (un „voi” plural), dar cititorul e mai întâi un actor gramatical între ceilalţi în pătratul deschis şi ridicarea la pătrat care e spaţiul textului. (Această operaţie completă ne dă deci o punere în volum, un *cub* de exemplu, adică, după cum indică ideograma chinezească corespunzătoare, un *pătrat în picioare, li-fang*).

Spaţiul declanşat în acest mod se repetă, operează permutări asupra lui însuşi, se transformă şi, în consecinţă, se anulează constituindu-se. Această autoconsumare – marcată încă de la început prin „motivul „focului – arată că textul ca obiect de cunoaştere produce arzând ceea ce s-ar putea numi un efect imanent de străpungere exercitat asupra realului.[169]

câtuşi ide puţin „abstract”. Nimic deci mai dificil de admis decât acest *materialism semantic* destinat să integreze o materie corporală mult mai vastă şi diferenţiată decât cea pe care o „cuprinde” în general uzajul discursului şi al scrierii reprezentative (şi epigonii lor naturalişti tradiţionali). Am spus deci prea puţin afirmând că „personajul” dispare din naraţiune, ca şi numele propriu: dispare însăşi noţiunea de *proprietate* şi, de exemplu, cea de corp propriu, închis, desăvârşit, asigurat în identitatea sa de imaginea speculară şi de

169 Punctul de ancorare materialistă a textului (care îl împiedică să se constituie ca o reprezentare mentalistă) este corpul. De fapt, aici nu e deloc vorba despre imaginar, despre psihologie sau fantasmă. Parcursul generativ (enumera- tiv) al textului, dacă e structurat în mod deliberat, nu este

funcţia exclusiv vorbitoare implicând un subiect limitat – care dispare. Profundul şi nesfârşitul travaliu corporal ce ne acaparează ajunge la cu totul altceva decât la un decor; iar dacă această muncă se dezvăluie prin prisma sexului, atunci sexul se confundă chiar cu „scriitura”, ca producere şi anulare, viaţă şi moarte fără sfârşit, grefe ale organismelor şi semnificaţiilor. De la început, naraţiunea care operează în acest câmp este deci opusul oricărei „copii”; ea vizează transformările mitului şi ale visului care sunt, în cultura noastră, regiuni în care „semnul” nu pătrunde: franje hieroglifice, rezerve încă rău folosite care trebuie să participe la totalitatea reală a textului. Este vorba deci de un corp divizat, de un corp semnificam multiplu, foarte diferit de cel supus simplei descripţii anatomo-fizice: părăsim astfel teritoriul repetiţiei narative clasice cu tot cortegiul ei identificator de figuri mai mult sau mai puţin bine organizate. În epoca clasică, scriitura care fondează acest materialism intransigent – dar încă mecanicist – este cea a lui Şade, care definea astfel raporturile dintre „suflet” şi corp: „Nu este decât un singur tot, sunt de acord, dar în care, totuşi, părţile grosolane trebuie să fie supuse părţilor subtile, asemeni puterii pe care o are o flacără – care este materie – asupra cerii pe care o consumă – şi care este tot materie; şi, iată, în corpurile noastre, exemplul celor două materii confruntându-se, cea mai subtilă dominând-o pe cea grosolană”. Mai dialectic, am spune că raportul ceară/ flacără este omolog celui, reciproc şi constant, corp / scriere, sex/” scriitură”, „scriitura” neexprimând corpul, ci jucând cu el scena globală a textului în funcţie de realul nonfigurativ şi totuşi mereu obiectiv, oferindu-se mereu cunoaşterii, din ce în ce mai adânc.

IV. Ne vom ocupa acum de problema *intertextualităţii*, concept de o importanţă fundamentală,

definit de Julia Kristeva ca „indicele modului în care un text citeşte istoria şi se inserează în ea”. În exemplul ales, acest concept desemnează un număr de operaţii foarte ridicat, pentru că după ce începe să funcţioneze, textul îşi propune ca obiectiv esenţial – în afara constituirii unui randament scenic, ritmic şi lingvistic intens – acela de a depăşi ordinea obişnuită a discursului. La acest nivel, ideologia şi, în termeni proprii, politica textului începe să se înscrie în raporturile pe care economia scriiturii sale le descoperă şi le întreţine cu alte texte. Aceasta înseamnă în primul rând că *un text se scrie cu texte* şi nu numai cu fraze sau cuvinte:

„În locul vechii autarhii şi izolări locale şi naţionale, se dezvoltă un schimb universal, o interdependenţă universală a naţiunilor. Şi aceasta, deopotrivă în producţia materială ca şi în cea spirituală. Produsele spirituale ale diferitelor naţiuni devin bunuri comune. Unilateralitatea şi mărginirea naţională devin din ce în ce mai cu neputinţă, iar din numeroasele literaturi naţionale şi locale se naşte o literatură universală”.

(*Manifestul Comunist*)

După cum nota Engels în 1893, epoca ce se anunţă aminteşte de tulburările trecerii de la epoca feudală la cea capitalistă, aşa cum putea fi ea refractată de către Dante. În orice caz, puţine texte pot fi mai exemplare pentru noi decât *Divina Comedie*[170], mai ales în măsura în care el reuşeşte să organizeze o scenografie care face să se intersecteze şi să se redubleze un număr considerabil de date textuale. Un asemenea text nu „se inspiră” din alte texte, el nu are „izvoare”: el le reciteşte, le rescrie, le redistribuie în spaţiul său; le descoperă joncţiunile fundamentale, în acelaşi timp formale şi

170 Cf. „Dante et la traversée de l'écriture“ {Logiques). A se vedea în acest volum, Dante şi străbaterea scriiturii.

ideologice, pe care le utilizează propria sa reuniune. Travaliul intertextual se extinde de asemenea asupra aspectului fonic, precum şi asupra sintaxei şi logicii imanente a textelor tratate, asupra relaţionarii tuturor suprafeţelor textuale. Pentru acest travaliu, nu există opere fetişe închise, constituite o dată pentru totdeauna. Ea reactivează textura cărţilor, le face să se întretaie şi le determină înscrierea dincolo de propriile limite, într-un text generalizat.

Vom obţine deci o scriitură care, reglată şi transformată numeric în efectele sale structurale, fără încetare reîncorporată şi confruntată cu o materie infinită – ai cărei scriptori şi lectori sunt în fond provizorii – se inserează în istoria textuală, nivel specific al istoriei reale. Pentru a susţine această încercare şi această dublă confruntare, textul trebuie să atingă, prin rimele sale interne şi anagramatismul său difuz, un randament fonic permanent care să-l pună în concordanţă cu cifrele şi mărcile grafice. Acest randament îi măreşte proporţional nivelul semantic. Un travaliu sistematic exercitată asupra vocalelor, de pildă, alternativ deschise sau închise, deschide sau închide semnificaţia, o întinde sau o destinde într-un mod practic muscular.

CONCLUZIE

Textul presupune astfel trei niveluri principale:

1. un strat profund: „scriitura” ca punere în scenă şi înglobare a reprezentării (urme, mărci, numere) (numere = „pulsaţie arterială a lucrurilor” – Artaud);

2. un strat intermediar: intertextualitatea, ceea ce am numit corpul material (care relansează funcţia narativă);

un strat superficial: cuvinte, rime, fraze, secvenţe, „motive” etc. (scrierea) (un „motiv” este un ansamblu de cuvinte active), totul formând un fel de acumulator

dinamic care se generează de la 1 la 3 şi se descifrează de la 3 Ia 1.

Se poate spune, prin urmare, că în acest tip de text totul este „scris”: constituirea textului, structurarea sa, nivelurile sale de sens, elipsele, tăcerile, suspensiile, intervalele, joncţiunile sale, trama sa.

O POVESTIRE MITICĂ NOUĂ ESTE ATUNCI FIXATĂ PRINTR-O MATRICE DE TRANSFORMARE CARE FUNCŢIONEAZĂ ÎNTR-UN PROCES DE INTEGRARE ÎN MIŞCARE PERPETUA. DIN ACEST MOMENT EA ARE O TRIPLA FUNCŢIE: TRANSLINGVISTICĂ, GNOSEOLOGICĂ, POLITICA.

Colocviul de la Cluny, 1968

Această expunere a fost urmată de o lectură cu voce tare a unei secvenţe din *Nombres* (secvenţa 4100).

Jean-Louis Houdebine

CERCETARE PRELIMINARĂ A NOŢIUNII DE TEXT[171]

Sumarul studiu publicat aici a fost prezentat mai întâi în cadrul discuţiilor organizate anul trecut de La Nouvelle Critique, *discuţii la care au participat colaboratori ai revistei şi membri ai Comitetului de redacţie* Tel Quel (C/. *N.C., No. 8 – 9*). *Aceste diseţii şi-au propus, între altele, discutarea problemei* producţiei *literare, a conceptul*ui său, *a modalităţilor sale specifice* etc. *Prezenta analiză a noţiunii de* text *a fost deci comunicată ca introducere la examinarea acestei probleme: într-adevăr,* textul *ca singur rezultat (chiar şi provizoriu) al unei produceri, singură urmă a unei scriituri [écriture], constituie singura realitate pornind de la care se va putea întreprinde activitatea de reflecţie legată de însuşi conceptul producerii sale. Totul trebuie*

171 Text tradus din volumul Théorie d’ensemble, Ed. du Seuil, coli. „Tel Quel", Paris, 1968, publicat în Nouvelle critique, nr. 11, sub titlul „Texte, structure, histoire“.

citit în texte, fără a se omite funcţionarea practicii care le produce.

Deci, această comunicare nu-şi propunea decât să servească drept introducere unor discuţii şi, în acest sens, nu avea nici pretenţia exhaustivităţii în ceea ce priveşte examinarea problemei, nici pe cea a noutăţii absolute în privinţa tezelor prezentate; dimpotrivă, ne-am propus doar să riscăm câteva definiţii şi să stabilim astfel un fel de sinteză pe baza unor cercetări relativ vechi (în speţă cele ale formaliştilor ruşi) şi a altora mai recente.

Acestea fiind spuse, am reluat prezenta comunicare fără a-i aduce modificări, preferând să o punctăm, când a fost cazul, cu observaţii care ţin seama de lecturi mai recente sau subliniază anumite probleme mai importante.

Se pare că putem începe prin a defini textul ca fiinţă sau *fapt* de limbaj; existând doar ca fiinţă sau fapt de limbaj, textul apare astfel ca rezultat al punerii în practică (al unei produceri, al unei practici a scriiturii) şi, în acelaşi timp, susceptibil de o analiză (practică, de ordin lingvistic) care trimite la alte tipuri de analiză a limbajului.

Şi, într-adevăr: dacă textul se defineşte ca fapt de limbaj, *care* este atunci limbajul *sau*? în măsura în care el este în acelaşi timp, adică în *mod contradictoriu*, limbajul şi o *anumită* formă de limbaj legată, ca să spunem aşa, de o anumită utilizare a limbajului, *care* este atunci *statutul* limbajului său (adică modul său de activitate, organizarea sa internă/externă, structurarea proprie şi eficacitatea în relaţia lor reciprocă, sau altfel spus, modul său de funcţionare şi funct: a sa)? în particular, şi pentru că au fost menţionate şi alte tipuri de analiză a limbajului, să \ edem care este situaţia exactă a textului, ca fapt de *scriere* [écriture], ca text

seri – şi nu *vorbit*.

Remarca 1: Problemă capitală, fără îndoială, şi care va fi evocată mai pe larg, în studiile viitoare, în special în cele ale Juliei Kristeva. De i-a vorbit la scris, se stabileşte oare un simplu raport de substituţie, scrisul nefiind decât vorbitul notat simbolic pe o suprafaţă şi trimiţând la acesta ca la adevărul său prim, originar? Sau, mai curând, aşa cum se pare de altfel, diferenţa care există de la unul la altul instituie spaţiul unei practici, ireductibile la simpla desfăşurare a unei vorbiri şi care se cere deci studiată ca atare? Se impune în acest caz referinţa la lucrările lui J. Derrida, publicate în acest an [1967], Toate aceste întrebări trebuie într-adevăr puse, având în vedere situaţia textului în raport cu limbajul:

— În măsura în care, în mod special, limbajul se revarsă din text de pretutindeni, din carte (această idee care ni se pare importantă va fi formulată în continuare cu mai multă rigoare); în măsura în care textul nu ar putea închide limbajul în interiorul propriilor sale limite;

— De asemeni, în măsura în care limbajul este bunul comun al tuturor locutorilor/auditori sau scriptori/ lectori ai unei limbi date; deci în măsura în care textul se referă la această limbă, la lexicul său, la regulile care guvernează punerea în practică a acestui lexic (sintaxa limbii, gramatica sa) a cărui cunoaştere desemnează, aşa cum se ştie, *competenţa* cuplului Destinator/Destinatar, şi a cărui punere în practică *performanţa*) variază la nesfârşit în funcţie de cuvinte, de discursuri.

Pe scurt, aceste probleme merită într-adevăr să fie puse în măsura în care textul trimite la un *cod* sau, mai bine spus, se înscrie în perspectiva unui cod, definit aici într-un mod foarte general drept ceea ce trebuie să posede împreună Destinatorul şi Destinatarul (adică *o limbă*) pentru ca textul însuşi să fie posibil. Putem nota în treacăt că textul ne apare astfel, imediat, ca spaţiu de

intersecţie a cel puţin *două* discursuri; problema acelui „altul” e pusă în însăşi textura sa şi trebuie din capul locului respinsă orice concepţie despre text dintr-o perspectivă „individualistă” (text ca expresie a unui individ, a unui temperament sau a unui „eu” solitar).

Se pare că regăsim astfel o problemă veche: aceea a *specificităţii* limbajului literar ca atare şi, mai exact, a acestei puneri în practică, a acestei practici din care e făcut textul, faţă de alte practici ale limbajului: limbajul uzual, ştiinţific etc.

Răspunsul este cunoscut: pentru a evidenţia „literaritatea” textului (ceea ce el are specific „textual”) s-a scos în evidenţă această specificitate prin *opoziţie* cu o altă formă de limbaj luată ca serie referenţială. Este vorba de metoda urmată, aşa cum se ştie, de formaliştii ruşi care practică opoziţia limbaj poetic/limbaj uzual; aceste studii au constituit punctul de plecare al cercetărilor de la OPOIAZ şi au contribuit de exemplu, la degajarea a ceea ce este de fapt poetic în poezie etc.

Se cuvine, totuşi, să punem imediat o întrebare prealabilă: ce statut i se acordă seriei referenţiale în opoziţie cu care se defineşte *literaritatea* seriei literare? Este foarte important să se evite aici orice ambiguitate: seria luată ca referinţă nu ar putea avea o valoare absolută, ca limbaj adevărat, sau limbaj prim, sau unic limbaj viu; o asemenea ierarhizare în cadrul punerii în practică a codului nu ar face decât să ne conducă la contra-sensuri, în legătură cu problema care ne preocupă (aceea a textului şi a limbajului care îl pune în practică).

Iau un exemplu: opoziţia limbă cotidiană/limbaj poetic, considerată într-o perspectivă de ierarhizare a codului, ne-ar putea cauza deja numeroase dificultăţi (raportat la sociologismul vulgar, despre care am vorbit la întâlnirea noastră precedentă); dar aceste dificultăţi ar

fi înzecite dacă, în loc să se practice opoziţia limbă cotidiană/limbaj poetic, s-ar practica opoziţia limbaj ştiinţific/limbaj poetic, aşa cum pare să facă Jean Cohen (în *Structure du langage poétique*) (*Structura limbajului poetic*), adică opoziţia dintre limbajul poetic şi un *anume* limbaj ştiinţific (Pasteur, Cl. Bernard) considerat ca model lingvistic al unui vehicul de informaţie perfect (după relaţiile Destinator/Destinatar în sensul unic al Subiectului – deşt. spre Destinatar şi Semnificant/Semni ficat, unde să tinde spre o) şi care se referă la un obiect definit în mod linear, a cărui cunoaştere ar reprezenta-o prin adecvarea lucrului şi înţelegerii; trebuie să mai adăugăm, într-adevăr, faptul că textele pe care Cohen le ia drept referinţă (şi cărora le opune textele lui Racine, Baudelaire, Mallarmé etc.) sunt de fapt mai mult texte *ideologice* decât pur ştiinţifice, adică texte pătrunse de o anumită ideologie a cunoaşterii, a adevărului etc.

Remarca îi vom înţelege deci prin „limbaj poetic” nu numai limbajul specific cutărei sau cutărei „poezii” ci, mai general, acela care poate fi pus în practică în orice text „literar” (cf. Julia Kristeva, *Tel Quel* 29, II, 1). Vom folosi de asemenea următoarele abrevieri: S-D = subiect-destinator; Deşt. = destinatar; Să = semnificant; se = semnificat. Se ştie că aceste două elemente compun, de la Saussure încoace, totalitatea *semnului* (Să = imaginea acustică; Se – concept); cf. „Cours de lingvistique générale” p. 98 – 99.

În aceste condiţii, este clar că evidenţierea specificităţii literarului în raport cu seria referenţială luată ca referinţă *absolută* se va reduce la următorul rezultat: limbajul poetic apare ca deviere continuă, anormalitate etc.; în raport cu sistemul *legal*, reprezentat printr-o formă sau alta de limbaj (cotidian, „ştiinţific” etc.), limbajul ¡poetic apare ca *ilegalitate*, ceea ce nu e de altfel departe de adevăr (cf. remarcile mult mai

interesante ale lui Todorov în ale sale „Recherches sémantiques” (*Cercetări semantice*), în *Langages* No. 1, Ed. Didier-Larousse), în măsura în care se explicitează astfel caracterul eminamente *subversiv*, *transgresiv*, propriu limbajului poetic; dar nu este mai puţin adevărat că din această perspectivă nu avem încă mijloacele de a gândi cu adevărat această subversiune, de a o surprinde în însăşi dinamica sa de *repunere în discuţie*, ar trebui spus în acelaşi timp, de *repunere în mişcare* (di *producere*) a limbajului, subversiune care nu ar putea fi pe deplin înţeleasă decât dacă ne-am situa ferm în perspectiva centrală a acestui limbaj, şi nu în vreo extremă pe care legalitatea limbajului o rezervă spre folosinţă inevitabililor săi deviatori, adică dezechilibraţilor, nebunilor etc., bolnavi ai scriiturii, aşa cum alţii sunt (sau ar putea fi) bolnavi ai mentalului...

Vreau să înţeleg prin aceasta că problema pusă (aceea a textului, a statutului limbajului său) este într-adevăr o problemă *teoretică*: pentru a-i putea într-adevăr răspunde, trebuie să o abordăm din perspectiva unei teorii a limbajului şi, mai precis, a limbajului poetic, singura perspectivă capabilă să dea un sens analizelor particulare ale cercetărilor într-un domeniu sau altul; altfel, practicând într-o manieră fals simplă sau naivă, un joc de opoziţii de la serie la serie, va rămâne întotdeauna riscul de a gândi limbajul poetic ca fiind marginal, în cadrul domeniului său rezervat, cu toate consecinţele neplăcute pe care acest fapt le antrenează privitor la renaşterea unei estetici care consideră literatura drept decoraţie, ornament, activitate gratuită etc.

Deci, va trebui să reflectăm asupra acestei specificităţi ca atare, adică nu numai în *opoziţia* sa *faţă de* (pentru că, aşa cum vom vedea mai departe, această relaţie se menţine de la text la alte forme de limbaj), ci şi în *dinamismul* său propriu, aşa cum se oferă el lecturii în

texte şi, mai exact, în relaţia care uneşte aceste texte cu toate formele de utilizare a limbajului.

Remarca III: Ar trebui să amintim aici mai multe serii de rezultate obţinute în legătură cu problema în discuţie; astfel distingem printre altele:

1. formaliştii ruşi (analize ale ritmului în poezie, ale organizării textului, ale dinamicii proprii etc.; cf. *Théorie de la littérature* (*Teoria literaturii*) Ed. du Seuil, coli. „Tel Quel"); 2. Jakobson (definirea funcţiei poetice în raport cu celelalte funcţii ale limbajului, şi îndeosebi a limbajului poetic, ca „reevaluare totală a discursului şi a tuturor componentelor sale, oricare ar fi ele"; cf. Final la *Essais*) (*Eseuri*). Nu insist asupra acestor rezultate cunoscute de toată lumea. Aş vrea mai curând să precizez perspectiva generală a cercetării.

Două direcţii principale ne apar în această activitate teoretică de ansamblu şi trebuie să le avem în vedere pe amândouă:

relaţia unui text cu celelalte texte literare, fiind de la sine înţeles că în şi prin această confruntare cu formele literare anterioare, cu acest „deja-prezent" literar, se poate defini, în primul rând, travaliul scriptorului (care apare astfel întotdeauna ca scriptor/lector)

corelaţie serie literară/alte serii sociale şi culturale, incluzând aici şi seria notată de obicei cu termenul de „biografie" şi al cărei raport cu textul nu poate fi conceput după schema simplistă a unei „explicaţii" a textului prin „viaţă".

b) cea care priveşte mai exact o teorie a limbajului, permiţând astfel înţelegerea situaţiei limbajului poetic în raport cu limbajul însuşi.

Vom începe prin a urmări mai întâi această a doua perspectivă, fiind evident faptul că vom fi constrânşi să revenim oricum şi la prima.

Vom pleca pentru început de la un *fapt* constatat de

multă vreme, dar studiat ca atare, „teoretizat” doar relativ recent (cf. Studiile lui Chomsky); e vorba de faptul că orice limbă se prezintă pentru locutorul său ca posibilitatea de a enunţa, pe baza unui număr finit de elemente şi a unor reguli de transformare, un ansamblu infinit de fraze. Faptul că realizarea practică, efectivă a unei fraze sau a alteia (în limba cotidiană, de exemplu) este ea însăşi legată de un context sau altul, ori de o situaţie imediată, este evident; dar acest lucru nu afectează cu nimic ceea ce a fost formulat anterior, adică faptul că limba implică în ea însăşi această dinamică a unei infinităţi de enunţări posibile.

Care este situaţia limbajului poetic dintr-o atare perspectivă? Se pare că în studiul său intitulat „Pour une semiologie des paragrammes” („*Pentru o semiologie a paragramelor*”) (*Tel Quel*, no. 29), Julia Kristeva a definit cel mai bine această situaţie; trimiţând deci la analizele ei, mă voi mărgini să amintesc pe scurt câteva din concluziile sale.

Remarca IV: Fac de asemenea trimitere la analizele care vor fi prezentate de Julia Kristeva în viitoarele numere ale *N.C.*, la studiul lui J.-L. Baudry „Écriture, fiction, ideologie” (*Scriitură, ficţiune, ideologie*), precum şi la „Programme” (*Program*) * prezentat de Ph. Sollers în *Tel Quel* No. 31, a căror importanţă mi se pare de pe acum considerabilă.

În legătură cu opoziţia dialectică dintre ansamblul finit de elemente lexicale/infinitatea enunţării, vom putea menţiona şi studiul lui Henning Spang-Hassen, apărut în *Langages* No. 6 şi care se ocupă chiar de procesele de transformare a vocabularului în însuşi interiorul lexicului. Departe de a fi negată, bineînţeles, ideea acceptată (printre alţii de Bloomfield şi Chom-Studiile sunt traduse în prezentul volum.

sky) a unui număr finit de cuvinte simple care

servesc drept bază demultiplicării lor în cuvinte complexe după reguli de transformare determinate, este precizată astfel încât vocabularul limbii, cel puţin din perspectiva „conţinutului” său (după conceptualizarea hjelmsleviană) este-înţeles „ca o listă de semne, ca nelimitat şi infinit în principiu”. Nu ne propunem bineînţeles să luăm poziţie în această dezbatere. Ne mulţumim să dăm ca referinţă un studiu care întâlneşte prin obiectul său consideraţiile prezentate aici.

Trebuie mai întâi să spunem că nu mai este posibilă considerarea limbajului poetic ca subcod al codului global, sub cod aparte, definit doar prin devierea sa faţă de un cod numit normal. (Codui). Limbajul poetic ne apare într-adevăr ca „explorare” din ce în ce mai vastă şi mai profundă a posibilităţilor de enunţare, limba uzuală apărându-ne mult mai determinată, ca folosire restrânsă a resurselor codului, de un anume număr de reguli stricte, acceptate de toţi locutorii limbii şi a căror respectare întemeiază posibilitatea unei comunicări imediate (cf. ideea lui Ghomsky de „creativitate guvernată de reguli”).

Atunci ar fi foarte mare tentaţia răsturnării perspectivei de *specificitate*, definită anterior (în opoziţie cu) într-o perspectivă de *generalitate* absolută; în acest caz, limbajul poetic acoperă întreg câmpul limbajului, celelalte forme de limbaj apărând doar ca subcodurţ, restrânse, limitate, legate de o practică socială sau alta, care necesită această limitare. De fapt, această răsturnare de la *specific* la *total* (sau *global*) se situează pe acelaşi teren epistemologic, teren care se prezintă mai degrabă ca aparţinând unei ştiinţe care utilizează inventarul elementelor, clasificarea unui material (verbal) deja dat, ştiinţă taxonomică (cf. introducerea lui Nicolas Ruwet, în *Langages* nr. 4) decât ca teren aparţinând unei teorii explicative a condiţiilor de

exercitare, de practicare a unei scriituri; de aceea, această răsturnare nu ni se pare defel operatorie.

Într-adevăr, infinitatea codului nu poate, prin definiţie, să fie dată ca „deja-prezentă”, sau ca vid ce urmează a fi umplut după forme dinainte determinate (unde o anume situaţie „cheamă” o anume frază etc.), ci, dimpotrivă, ea este dată ca infinitate ce urmează întotdeauna să fie promovată, să fie *făcută*, „infinitate potenţială”, cum o numeşte foarte bine Kristeva, folosindu-se de un concept împrumutat axiomaticii lui Hilbert; şi astfel se evidenţiază caracterul scriiturii ca *practică*, punere în practică efectivă a acestei infinităţi potenţiale a limbii. Limbajul poetic nu se va mai prezenta ca subcod, sau cod care înglobează celelalte coduri (ceea ce îndepărtează astfel orice concepere a unui cod lingvistic ierarhizat), ci ca mod de activitate lingvistică „în contact direct” cu infinitul pe care urmăreşte să-l realizeze (fără a putea însă vreodată să-l realizeze efectiv, să-l termine). În acest sens, se cunoaşte definiţia matematică pe care o dă Kristeva proprietăţii limbajului poetic, definiţie menită să evidenţieze relaţia funcţională a limbajului poetic cu infinitul codului.

Este totuşi evident că această realizare (mereu neterminată) a infinitului codului nu are loc într-un mediu absolut omogen şi distinct de celelalte medii de manifestare ale limbajului, şi deci nu ar putea fi concepută ca perfectă dezvoltare a unei algebre legate doar de pura sa desfăşurare logică; această realizare are loc şi ea într-un câmp care e cel al practicii sociale/istorice şi, în acest sens, limbajul poetic întreţine relaţii cu toate celelalte forme de utilizare a limbajului – relaţii care urmează să fie definite – precum şi cu propriul său trecut, aşa cum se află el înregistrat, marcat în textele anterioare sau imediat contemporane; astfel, în acest câmp (practică socială/istorică) trebuie gândit

raportul limbajului poetic cu ideologia, adică cu diferitele tipuri de ideologie (ideologiile literaturii, ansamblul valorilor morale sau politice specifice unei anume clase etc.), vehiculate de către limbaj (printr-o anume limbă particulară), la diferitele sale niveluri.

Astfel, ne găsim în faţa unei duble constatări:

— Pe de-o parte, poziţia centrală (şi nu marginală) a limbajului poetic în raport cu infinitatea codului pe care urmăreşte să o realizeze;

— Pe de altă parte, relaţia practicii acestui limbaj poetic cu practica, adică cu celelalte practici, în care se pune problema istoriei, a corpului „meu", sexului „meu", ideologiei „mele", precum şi a istoriei literare înseşi – pe scurt, a tot ce face textul lizibil nu numai în raportul său cu infinitatea limbii ci, în acelaşi timp, şi în relaţia sa cu propriile-i limite care-l definesc drept complex social/istoric, sexual etc.

Astfel, practica semnificantă se situează la intersecţia acestor două funcţionări; ea pare a fi această funcţionare cu dublă polarizare (sau mai bine: vectorizare), funcţionare contradictorie, dacă despre aceasta este vorba şi, după părerea mea, aşa trebuie înţeles raportul care uneşte cele două forme de „creativitate" desemnate de Chomsky: raport dialectic având în vedere faptul că „creativitatea care schimbă regulile" (care funcţionează de altfel în *orice* formă de limbaj, inclusiv limbajul cotidian, dar care va atinge efectiv maximul intensităţii şi extinderii sale, fiind considerată ca principiu de activitate, în cadrul limbajului poetic) nu se poate ea însăşi realiza ca atare decât în opoziţie cu „creativitatea guvernată de reguli".

Din această dublă constatare putem extrage o primă serie de concluzii privitoare la noţiunea de *text*: reu ca dubră scriitură/lectură) a cărei dinamică traversează textul dintr-o parte în alta, fără a se putea opri într-

adevăr, fără a se putea limita la cadrul (la „genul”: poezie, roman etc.) care îi este oferit, pentru că ea îl depăşeşte mereu şi numai moartea (moartea „*mea*”) îi poate pune capăt cf. N. Ruwet: „terminarea unui corpus este întotdeauna accidentală”).

De altfel, în perspectiva unei atari scriituri urmărite din text în text, conceptul de *operă* dispare de la sine, în măsura în care acest din urmă concept desemnează un produs terminat definitiv, a cărui terminare este afirmată încă din momentul „începutului”, „proiectului” său. Dimpotrivă, orice text îmi pare că se organizează plecând de la o *tensiune* fundamentală alcătuită din această mişcare infinită a scriiturii, prinsă în limitele forţate ale textului, înscriindu-se în ele.

Remarca V: Această idee a textului ca „fragment”, formulată aici succint, a fost analizată mult mai aprofundat în studiul deja citat al lui J.-L. Baudry. Ne permitem să trimitem în mod special la paginile 26 – 27 * (*Tel Quel* 31).

2. Această tensiune primă este însoţită de alte tensiuni nu mai puţin fundamentale, în măsura în care se regăsesc în acţiune în limbajul poetic:

a) relaţiile specifice oricărei forme de limbaj (S-D/Dest; Să/Se), dar *transformate* după un mod *variabil*. Acest aspect este deosebit de important şi cere precizări suplimentare: ideea variabilităţii cu referire la statutul relaţiilor inerente oricărui limbaj, precum şi articularea lor în text, ne poate conduce într-adevăr spre ideea unei *pluralităţi a formelor textuale*, în funcţie de tratamentul la care sunt supuse aceste diferite relaţii într-un text sau altul. Un prim examen al acestei pluralităţi prezentat de Bahtin şi apoi de Kristeva (*Critique* nr. 239), îi conduce la o clasificare a formelor textuale; din perspectiva mai specifică povestirii, Roland Barthes încearcă, la rândul său, o analiză a diferitelor sisteme narative, bazându-se

pe opoziţia constativ/performativ (cf. introducerea sa la „Analyse structurale du récit”, în *Communications* No. 8) („Analiza structurală a povestirii”). Se pare că această analiză a diferitelor tipuri de text este strâns legată de elucidarea conceptului de producţie literară şi, într-o măsură şi mai mare, acest lucru e valabil în problema alegerii de către scriptor a unui tip sau altul de text.

Remarca VI: E vorba, fără îndoială, de o problemă deosebit de importantă şi care ar trebui să facă obiectul unor studii precise, în măsura în care apare aici ideea unei istorii a literaturii ca istorie a diferitelor forme textuale; astfel, studiul istoric al discursurilor literare şi al raportului lor cu diferitele ideologii ar putea fi aprofundat, depăşind simpla inventariere a conţinutului lor explicit.

În orice caz, această transformare a relaţiilor S-D/Dest şi Să/Se pare ea însăşi determinată de o a treia relaţie prezentă în text (supradeterminată de ea, dacă putem spune astfel) şi care e alcătuită din:

b) relaţia care leagă textul cu *celelalte texte*, *acest* text fiindu-le ecou, variaţie, repetare (mistificată sau contestatoare). Regăsim aici, o dată mai mult, această primă cale de cercetare semnalată anterior şi care priveşte: 1) – ceea ce se petrece în seria literară, 2) – ceea ce se petrece în articularea acestei serii cu celelalte serii sociale/istorice, articulare prin care textul ne apare ca dublă scriitură/lectură; este suficient să urmărim în acest sens analizele Juliei Kristeva care îmi par esenţiale. Voi insista totuşi în mod deosebit asupra corelaţiei, subliniată foarte clar de Tînianov (cf. În special „De l’évolution littéraire” în *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil) („*Despre evoluţia literară*”) corelaţie care leagă textul şi seria literară în care se înscrie de celelalte serii sociale şi culturale; această corelaţie poate fi sesizată, aşa cum spune Tînianov, doar în ceea ce societatea are

ca „verbal”, iar expresia „verbal” trebuie înţeleasă astăzi în sensul său cel mai larg, adică nu numai ca un *cuvânt* pronunţat (phone) ci şi ca *text*; ca text *scris* (gramma) în fragmente multiple, în cadrul incredibilei proliferări a diverselor limbaje printre care trăim şi care ne traversează, ne atacă fără încetare. Astfel, concepţia textului ca dublă scriitură/lectură trebuie înţeleasă în acelaşi timp prin ceea ce se petrece în interiorul seriei literare şi prin ceea ce se petrece la articularea acestei serii cu celelaltet serii „culturale” sociale/istorice.

Din aceste prime trei serii de concluzii:

— Relaţia scriitură/text, transformarea variabilă în text a relaţiilor proprii oricărei forme de limbaj (S-D/Dest şi Să/Se) în funcţie de o a treia relaţie determinantă, cea care leagă textul de celelalte texte, textul ca scriitură/lectură după părerea mea, se poate trage doar următoarea concluzie de ansamblu: textul nu poate fi conceput în funcţie de o logică „lineară”, definită numai prin axele Subiect/destinatar (axa *comunicării* mesajului care îşi găseşte manifestarea extremă, perfectă, în practica *informaţiei*) şi axa Semnificant/semnificat (care defineşte *semnul* în perspectiva saussuriană tradiţională şi care îşi găseşte expresia estetică în ideologia textului ca *reflectare*). În măsura în care textul ne apare, prin relaţia înscrisă în însăşi „textura” sa, relaţie care îl leagă de alte texte, ca dublă scriitură/lectură, numai un model *tabular*, în sensul în care Kristeva îl defineşte (cf. În special *Tel Quel* 29, aut. cât.), poate explica realitatea textului: model tabular, adică sistem complex cu niveluri multiple, diferite (ideologic, semantic, fonetic etc.) care trebuie citit, nu în funcţie de un nivel privilegiat, ci în *raporturile* sau conexiunile care unesc şi/sau opun nivelurile între ele. Aceasta nu înseamnă însă, şi insistăm asupra acestui aspect, că axele specifice oricărei forme de utilizare a limbajului (S-D/Dest şi Să/Se) ar dispărea

pur şi simplu: dimpotrivă, ele sunt întotdeauna prezente în text, dar operează în funcţie de un mod de articulare variabil a cărui organizare este determinată deopotrivă de tensiunea scriitură/text şi de relaţia intertextuală (dublă scriitură/lectură).

Remarca VU: ar trebui (va trebui!) să insistăm, bineînţeles mai îndelung, asupra contestaţiei formulate mai sus în ceea ce priveşte ideologia textului ca *reflectare*; se ştie într-adevăr că această noţiune de reflectare este legată de însăşi istoria teoriei marxiste şi, după părerea mea, îndeosebi de la Lenin încoace. Pentru evitarea oricărei neînţelegeri, aş vrea să fac câteva remarci menite să precizeze sensul exact al contestaţiei mele.

1. O primă operaţie ce mi se pare absolut necesară priveşte studiul genezei noţiunii înseşi de reflectare, dezvoltarea şi funcţia sa în teoria marxistă şi, mai precis, în teoria cunoaşterii; vom ajunge astfel, fără îndoială, să analizăm locul pe care îl ocupă această noţiune în ceea ce se numeşte în mod tradiţional problema fundamentală a filosofiei: Materialism sau Idealism, materialismul definindu-se, după cum se ştie, prin faptul că afirmă primatul absolut al materiei; cf. printre alţii, Lenin în *Materialism şi Empiriocriticism*: „Căci *unica* «proprietate» a materiei, recunoscută de materialismul filosofic, este aceea *de a fi o realitate obiectivă*, de a exista în afara conştiinţei noastre”. (Ed. en langues étrangères, Moscou, 1962). Prin însuşi studiul prezentat aici, mi se pare evident faptul că respectiva contestaţie nu poate fi situată pe acest plan; importanţa acordată articulării diferitelor serii (practica scriiturii/practica social-istorică, serie propriu-zis literară/serii culturale etc.) demonstrează din plin acest lucru.

2. Această primă operaţie ar trebui continuată pornind de la opoziţia fundamentală

materialismzidealism, prin analizarea diverselor interpretări date noţiunii de reflectare în estetică şi îndeosebi în „critica literară” în cadrul căreia, într-o anumită perioadă, folosirea sa a cunoscut o frecvenţă considerabilă. Tocmai această folosire a noţiunii de reflectare în estetică o contest aici; şi nu pentru că aş vrea să o înlocuiesc cu vreo schemă idealistă a unei aşa-zise „creaţii” literare, ci pentru că nu cred că această noţiune poate permite construirea unui concept operatoriu, deci capabil să evidenţieze realitatea obiectului pe care îşi propune să-l studieze (textul). Într-adevăr, noţiunea de reflectare se dovedeşte a fi legată de o ideologie a literaturii (şi fără îndoială a artei în general) care consideră opera exact ca „operă”, deci ca rezultat definitiv, ca efect suportat (reflectant care nu este decât un reflectat), trimiţând, între altele, la o cauză singulară (autorul, „geniul” său, „inspiraţia” sa) a cărei rezonanţă teologică pare îndeajuns de supărătoare. Studiul prezentat aici urmăreşte, dimpotrivă, evidenţierea noţiunii de text ce se prezintă ca produs (în special în raportul său cu celelalte texte literare, social-istorice – a căror *lectură*, într-un fel sau altul, este), dar manifestă deopotrivă, în însăşi textura sa, procesul propriei sale produceri (*scriitura*), aceasta din urmă neputând fi enunţată ca exprimare sau reflectare. Sau, reluând o imagine celebră ale cărei ultime posibilităţi operatorii au fost riguros evidenţiate de Macherey, în studiul său despre Tolstoi (cf. *Pour une théorie de la production littéraire*, Ed. Maspero) (*Pentru o teorie a producţiei literare*), zadarnic spargem oglinda în câte bucăţi vrem, nu vom putea niciodată evidenţia astfel faptul literar ca atare, adică textul ca proces, ca practică şi producere.

Aş vrea, în încheiere, gândindu-mă la acest concept de producţie pe care vom încerca să-l definim, să insist

asupra a trei idei care îmi par esenţiale:

1. Textul ne-a apărut ca un sistem *diferenţial*, deci ca un sistem care funcţionează la diferite niveluri în legătura / opoziţia diferitelor niveluri între ele. Această concepţie îşi găseşte originile şi proba cea mai manifestă în intuiţia saussuriană a *paragramelor*, care se află astăzi în curs de exploatare aprofundată (cf. Kristeva, Jakobson). Or, care este sensul *teoretic* a ceea ce este pe cale de a deveni un *fapt* literar? După părerea mea, ar trebui găsită o definiţie din următoarea perspectivă: un text spune întotdeauna şi *altceva* decât ceea ce spune, şi o spune întotdeauna *altfel*: evidenţierea, la un alt nivel decât cel calificat în mod obişnuit drept „conţinut" (de exemplu, la nivelul analizei fonetice, dar se pare că funcţia paragramatică apare la *toate* nivelurile textului), a unui *alt* mesaj, a unui alt sens, ar trebui să ne permită (şi în acelaşi timp ne obligă) să punem problema conceptului de producţie literară într-un mod cu adevărat *dialectic*.

Remarca VIII: această funcţionare diferenţială a textului se poate repercuta, bineînţeles, şi asupra nivelului semantic al acestuia, adică nivelul semnificaţiei(ţiilor) sale. Putem citi în acest sens, în*l' Homme* (oct. – dec. 66), un studiu deosebit de interesant al lui Paul Ottino, în care, în ciuda unor observaţii „literare" oarecum surprinzătoare (de la Bossuet la simbolism...), găsim dezvoltată o analiză a „pluri-semnificaţiei" proprii textelor poetice maleyo-polineziene, concepute în acelaşi timp ca revelatoare ale unui „dialogism" (Kristeva) şi ca purtătoare a „mai multor valori semantice diferite, chiar opuse".

Nu putem să nu ne gândim aici la reflecţia lui Lenin care, citindu-l pe Hegel, nota pe marginea prefeţei la Marea Logică „legătura gândirii cu limbajul (limba chineză, printre altele, şi faptul că nu este evoluată...),

formarea substantivelor şi verbelor. În germană, cuvintele au adesea «semnificaţii opuse» (nu numai «diferite», ci *opuse*) [subliniat de Lenin], «o bucurie pentru gândire»...” [citat din Hegel de către Lenin].

2. Doar în această perspectivă a unei funcţionări diferenţiale a textului, scriitura care îl întemeiază poate fi sesizată ca *operatoare* a sensului (şi nu expresivă), iar noţiunea de „materialism semantic” îşi poate găsi locul de aplicare (în măsura în care, efectiv, ideea de funcţionare diferenţială a textului permite, în acelaşi timp, definirea modului său de activitate şi a modului său de eficacitate); tot din această perspectivă se poate sesiza raportul pe care textul îl întreţine cu ideologia, raport ambiguu pentru că, fără a se putea lipsi de ideologie, textul nu „traduce” această ideologie, ci o preia, o integrează într-o dinamică care îi este proprie şi care transformă ideologia, nivelul propriu-zis ideologic nefiind decât un nivel printre celelalte niveluri care în text funcţionează toate în bloc.

Remarca IX: scriitură „operatoare” a sensului, da, de acord, fără îndoială; dar e cazul să ducem şi mai departe întrebarea: dacă textul se consideră ca operator, care este atunci statutul „sensului”? Fără să se mai poată concepe ca *origine* a textului (ar fi atunci vorba de un „sens” care trebuie exprimat într-o „operă”), nu va putea apărea nici ca *sfârşitul* său (definitiv, terminat); deci, doar prin raportare la *procesul* producerii textuale, această problemă poate deveni inteligibilă. În orice caz, este vorba de o problemă capitală.

3. Voi adăuga, în sfârşit, şi această problemă îşi are importanţa sa deosebită, f-aptul că doar din această perspectivă a textului ca sistem diferenţial va putea fi înţeleasă problema pusă sub formă de întrebare de către Derrida, într-o notă la unul din studiile sale despre Artaud, şi anume statutul „raporturilor dintre existenţă

(existenţa individuală, ceea ce se semnalează de obicei ca referinţă biografică) şi text, dintre aceste două forme de textualitate şi scrierea generală în jocul căreia ele se articulează”. (*l'Écriture et la Différence*, p. 272) (*Scriere şi Diferenţă*).

Juiia Kristeva

SEMIOTICA: ŞTIINŢĂ CRITICA

ŞI/SAU CRITICA A ŞTIINŢEI[172]

Printr-o mişcare decisivă de autoanaliză, *discursul* (ştiinţific) se întoarce astăzi asupra *limbajelor* pentru a le (-şi) degaja modelele.

Altfel spus, odată ce practica (socială: adică economia, moravurile, arta etc.) este privită ca un sistem semnificant „structurat ca un limbaj”, orice practică poate fi în mod ştiinţific studiată ca *model secundar*, raportată la limba naturală, modelată pe această limbă şi modelând-o.1

Tocmai în acest punct semiotica se articulează, sau altfel spus, în prezent, *se caută*.

Vom încerca aici să evidenţiem unele din particularităţile care îi fixează un *loc precis* în istoria *ştiinţei* şi a *ideologiei*, după cum considerăm ci acest tip de discurs marchează puternic procesul de subversiune culturală pe care îl suferă în prezent civilizaţia noastră. Particularităţi care explică ostilitatea prost camuflată a cuvântului (a „conştiinţei”) burghez în multiplele sale variante (de la estetismul esoteric la scientismul pozitivist, de la jurnalismul „liberal” la „militantismul” mărginit) care califică această căutare drept „obscură”, „grauită”, „schematică” sau „pauperizantă” atunci când nu recuperează ca inofensive produsele minore pe care o

172 Text tradus din volumul SEMEIOTIKÈ. Recherches, pour une sémanalyse. Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel“, Paris, 1968, Textul este publicat, cu unele modificări, şi în volumul Théorie d'ensemble (Ed. du Seuil, 1968).

investigaţie în curs nu va întârzia să le scoată la iveală.

În faţa expansiunii (şi a contestării) semioticii, o teorie a demersului său este necesară; ea ar situa-o în istoria ştiinţei şi a gândirii despre ştiinţă, şi s-ar întâlni cu cercetarea epistemologică pe care doar marxismul o întreprinde astăzi cu foarte multă seriozitate în lucrările lui (şi inspirate de) L. Althusser. Notele care urmează nu sunt decât o anafora (un gest indicator) a acestei necesităţi. Vom vorbi deci mai puţin despre ceea ce este semiotica şi mai mult despre ceea ce ni se pare că ea poate să facă.

I. SEMIOTICA: O MODELARE

Complexitatea problemei începe odată cu definirea acestei noi cercetări. Pentru Saussure, care a introdus termenul (*Cours de Lingvistique générale*, 1916)), *semiologia* ar desemna o vastă ştiinţă a semnelor în cadrul căreia lingvistica nu ar reprezenta decât o parte. Or, ulterior, s-a observat că oricare ar fi obiectul-semn al semiologiei (gest, sunet, imagine etc.), el nu este accesibil cunoaşterii decât prin intermediul limbii. Rezultă de aici că „lingvistica nu este o parte, chiar privilegiată, a ştiinţei generale a semnelor ci, dimpotrivă, semiologia este o parte a lingvisticii: mai precis, acea parte care s-ar ocupa de *marile unităţi semniţicante ale discursului*". 3 Nu ne propunem să abordăm aici avantajele şi dezavantajele acestei răsturnări[173], foarte pertinentă pentru noi, şi care la rândul său se va modifica tocmai pe baza deschiderilor pe care ea le-a permis. Urmându-l pe Derrida, vom semnala limitele ştiinţifice şi ideologice pe care modelul fonologie riscă să le impună unei ştiinţe care tinde să modeleze practici translingvistice. Dar vom reţine gestul de bază al

---

173 Cf. în acest sens, critica lui J. Derrida, De la Grammatologie, Ed. de Minut, 1967, p. 75. Fragment tradus şi în prezentul volum. (Nota trad.)

semioticii: ea este o formalizare, o producere de modele.[174] De aceea, când spunem semiotică, ne vom gândi la elaborarea (care de altfel rămâne de făcut) de *modele*: adică de sisteme formale a căror structură e izomoformă sau analogă structurii unui alt sistem (sistemul studiat).

Altfel spus, într-o a treia etapă, semiotica se va elabora ca o axiomatizare a sistemelor semnificante, fără a se lăsa împiedicată de raporturile sale de dependenţă epistemologică cu lingvistica, ci împrumutând de la unele ştiinţe formale (matematica, logica, care dintr-odată sunt readuse la statutul de *ramuri* ale vastei „ştiinţe” a modelelor limbajului), modele pe care lingvistica, în schimb, le-ar putea adopta pentru a se reînnoi.

În acest sens, decât să vorbim despre o semiotică, ne vom referi mai curând la un nivel semiotic care este nivelul de axiomatizare (de formalizare) a sistemelor semnificante.[175]

Definind semiotica ca o producere de modele, i-am desemnat obiectul dar, în acelaşi timp, reţinem şi particularitatea care o distinge printre celelalte „ştiinţe”.[176] Modelele pe care le elaborează semiotica, asemeni modelelor ştiinţelor exacte, sunt nişte

---

174 Cf. A. Rosenbluth şi W. Wiener, „The role of models in science“, Phylos'ophy of Science, 1945, voi. 12, nr. 4, p. 314. Să notăm sensul etimologic al cuvîntului „model“, pentru a preciza pe scurt conceptul : lat. modus = măsură, melodie, mod, cadenţă, limită convenabilă, moderaţie, fel, manieră.

175 „S-ar putea spune că semiologicul constituie un fel de semnificam care, susţinut de o treaptă anagogică oarecare, articulează semnificatul simbolic şi îl constituie în reţea de semnificaţii diferenţiate.“ (A. J. Greimas, Sémantique structurale, Larousse, 1966, p. 60.)

176 Cercetarea clasică face o distincţie între ştiinţele naturale şi ştiinţele omului şi le consideră „pure“ mai degrabă pe primele.

reprezentări şi ca atare, se realizează în coordonate spaţio-temporale. Or – şi aici apare distincţia de ştiinţele exacte – semiotica este şi producerea teoriei modelării pe care o reprezintă: o teorie care, în principiu, poate aborda ceea ce nu intră în spaţiul reprezentării. Evident, o teorie este întotdeauna implicită în modelele fiecărei ştiinţe. Dar semiotica manifestă această teorie, sau mai bine spus, ea nu există fără această teorie care o constituie, care constituie adică în acelaşi timp (şi de fiecare dată) obiectul (deci nivelul semiotic al practicii studiate) şi instrumentul său (tipul de model ce ar corespunde unei anumite structuri semiotice desemnate de teorie), lân fiecare caz concret al cercetării semiotice, o reflecţie teoretică produce modul de funcţionare semnificant ce trebuie axiomatizat, iar un formalism va reprezenta ceea ce teoria a eliberat. (Să reţinem că această mişcare este sincronică şi dialectică şi că o vom numi diacronică numai pentru comoditatea reprezentării).

Semiotica este astfel un tip de gândire în care ştiinţa există (este conştientă) prin faptul că este teorie. Cu fiecare moment în care se produce, semiotica îşi gândeşte obiectul, instrumentul şi raportul lor, deci se gândeşte şi devine în această întoarcere asupra sa, teoria ştiinţei care este ea însăşi. Ceea ce înseamnă că semiotica este de fiecare dată o reevaluare a obiectului său şi/sau a modelelor sale, o *critică* a acestor modele (deci a ştiinţelor de la care sunt împrumutate) şi a ei înseşi (ca sistem de adevăruri constante). Intersectare a ştiinţelor şi a unui proces teoretic în continuă desfăşurare, semiotica nu se poate constitui ca o ştiinţă şi cu atât mai puţin ca însăşi ştiinţa: ea este o cale de cercetare deschisă, o critică constantă care trimite la ea însăşi, adică, cu alte cuvinte, care se autocritică. Fiind propria sa teorie, semiotica este tipul de gândire care,

fără a se ridica la rangul de sistem, este capabilă să se modeleze (să se gândească) pe sine.

Dar această întoarcere asupra ei înseşi nu este un cerc. Cercetarea semiotică rămâne o cercetare care nu găseşte nimic la capătul cercetării („nicio cheie pentru niciun mister” va spune Lévi-Strauss), decât propriul său gest ideologic, spre a lua act de el, a-l nega şi a o lua din nou de la capăt. Luându-şi ca scop o cunoaştere, ea sfârşeşte prin a găsi ca rezultat al drumului parcurs o *teorie* care, fiind ea însăşi un sistem semnificant, trimite cercetarea semiotică la punctul său de plecare: la modelul semiotic însuşi pentru a-l critica sau a-l răsturna. Toate acestea pentru a spune că semiotica nu se poate realiza decât ca o *critică a semioticii* care ajunge la altceva decât la semiotică: la *ideologie*. Pe această cale, pe care Marx a practicat-o primul, semiotica devine în istoria ştiinţei punctul unde se rupe acea tradiţie pentru care şi în care „ştiinţa se prezintă ca un *cerc* închis asupra lui însuşi, mediatizarea – aşezând sfârşitul la început – ce constituie baza simplă a procesului; dar acest cerc este, printre altele, *un cerc de cercuri*; căci fiecare membru, animat de metodă, este o reflectare-în-sine care, prin faptul că se întoarce la început, este ea însăşi început al unui nou membru. Fragmentele acestui lanţ reprezintă de fapt ştiinţele particulare, fiecare având un *înainte* şi un *după* sau, mai exact, fiecare neavând decât un *înainte* şi dezvăluindu-şi acel *după* în silogismul însuşi”.[177] Practica semiotică rupe cu această viziune teleologică a unei ştiinţe subordonate unui *sistem* filosofic şi prin aceasta destinată să devină şi ea un sistem.11 Fără a deveni un sistem, spaţiul semioticii ca spaţiu de elaborare a modelelor şi teoriilor este spaţiul contestării şi autocontestării: un „cerc” care nu se închide. „Sfârşitul”

177 Hegel, Science de la Logique, voi. II, p. 571, Aubier, 1949.

său nu-şi întâlneşte „începutul”, ci îl îndepărtează, îl răstoarnă şi se deschide spre alt discurs, adică spre un alt obiect şi o altă metodă; sau altfel spus, nu există sfârşit nici început, începutul este un sfârşit şi viceversa.

Deci orice semiotică se poate realiza numai ca critică a semioticii. Spaţiu mort al ştiinţelor, semiotica este conştiinţa acestei morţi şi relansarea, *cu* această conştiinţă, a „ştiinţificului”; mai puţin (sau mai mult) decât o ştiinţă, ea este mai degrabă spaţiul agresivităţii şi al deziluziei discursului ştiinţific, în chiar interiorul acestui discurs. S-ar putea susţine că semiotica este acea „ştiinţă a ideologiilor” care a putut fi sugerată în Rusia revoluţionară[178], dar şi o ideologie a ştiinţelor.

O asemenea concepţie despre semiotică nu implică defel un relativism sau un scepticism agnostic. Dimpotrivă, ea întâlneşte practica ştiinţifică a lui Marx, în măsura în care recuză un sistem absolut (inclusiv sistemul ştiinţific), dar păstrează demersul ştiinţific, adică procesul de elaborare a modelelor dublat de teoria care susţine aceste modele. Constituindu-se în mişcarea de du-te-vino constantă între cele două, dar şi retrasă faţă de ele – deci din punctul de vedere al unei luări de poziţie teoretică în practica socială în curs – e asemenea gândire pune în evidenţă „tăietura epistemologică” introdusă de Marx.

Acest statut al semioticii presupune: 1 – raportul particular al semioticii cu celelalte ştiinţe şi în special cu lingvistica, matematica şi logica de la care împrumută modelele; 2 – introducerea unei terminologii noi şi subversiunea terminologiei existente.

Semiotica despre care vorbim se serveşte de

---

178 „Pentru ştiinţa marxistă a ideologiilor se pun două probleme fundamentale : 1. problema particularităţilor şi formelor materialului ideologic organizat ca material semnificam : 2. problema particularităţilor şi

modelele lingvistice, matematice şi logice, alăturându-le practicilor semnificante pe care le abordează. Această alăturare este un fapt teoretic şi ştiinţific, deci profund ideologic, care demistifică exactitatea şi „puritatea” discursului ştiinţific. Ea răstoarnă premisele exacte de la care a plecat demersul ştiinţific, astfel că în semiotică, lingvistica, logica şi matematica sunt nişte „premise minate” care nu au nimic (sau foarte puţin) de-a face cu statutul lor în afara semioticii. Departe de a fi doar stocul de împrumuturi de modele pentru semiotică, aceste ştiinţe anexe sunt şi *obiectul recuzat* al semioticii, obiectul pe care îl recuză pentru a se constitui explicit ca o critică. Termeni matematici ca „teorema existenţei” sau „axioma alegerii”; fizici ca „izotopie”; lingvistici cum sunt „competenţă”, „performanţă”, „generare”, „anaforă”; logici ca „disjuncţie”, „structură orto-complementară” etc. pot dobândi un sens decalat când sunt aplicaţi unui nou obiect *formelor sociale care realizează această semnificaţie*”. (*P. N. Medvedev, Formallnî metod v literaturovedenii, Kriticeskoie vvedenie v sotsiologiceskuiu poetiku*. (*La méthode formelle dans la théorie littérairre*. *Introduction critique à une sociologie de la poétique, Leningrad, 1928*). *Vom mai reveni asupra importanţei acestei distincţii*.

Ideologic, de exemplu obiectului pe care şi-l elaborează o semiotică contemporană, şi care este diferit de câmpul conceptual în care au fost concepuţi termenii respectivi.

Speculând „noutatea non-noutăţii”, diferenţa de sens a aceluiaşi termen în diferite contexte teoretice, semiotica dezvăluie modul în care ştiinţa se naşte într-o ideologie. „Noul obiect poate să păstreze încă unele legături cu vecinul obiect ideologic, se pot regăsi în el *elemente* care aparţineau şi vechiului obiect: dar sensul acestor elemente se schimbă odată cu noua structură

care le conferă tocmai sensul lor. Aceste asemănări aparente care privesc doar elemente izolate pot să inducă în eroare o privire superficială ce ignoră funcţia structurii în constituirea sensului elementelor unui obiect...” 13 Marx a practicat această subversiune a termenilor ştiinţelor precedente: „plus-valoarea” era pentru terminologia mercantilă „rezultatul unei majorări a valorii produsului”. Marx a dat un nou sens aceluiaşi cuvânt: el a relevat astfel „noutatea non-noutăţii unei realităţi care figura în două decizii diferite, adică în modalitatea acestei «realităţi» înscrise în două discursuri teoretice”. 14

Dacă o abordare semiotică provoacă această răsturnare a sensului termenilor, de ce să folosim o terminologie care are deja o utilizare strictă?

13 Se ştie că orice reînnoire a gândirii ştiinţifice s-a făcut prin şi datorită unei reînnoiri a terminologiei: nu există invenţie propriu-zisă decât odată cu apariţia unui termen nou (fie că este vorba despre oxigen sau despre calculul infinitezimal). „Orice aspect nou al unei ştiinţe implică o revoluţie în termenii tehnici (Fachonsdrücken) ai acestei ştiinţe... Economia politică s-a mulţumit în general să reia ca atare termenii vieţii comerciale şi industriale şi să opereze cu ei, fără a bănui că se închide astfel în cercul strâmt al ideilor exprimate de aceşti termeni...” 15 Considerând astăzi ca trecătoare sistemul capitalist şi discursul care îl însoţeşte, L. Althusser, *Lire le Capital*, II, p. 125.

14 *Ibid.*, p. 114.

15 Engels, prefaţă la ediţia engleză a *Capitalului*, 1866 (citat de L. Althusser, op. cit., p. 112).

semiotica – atunci când concepe practicile semnificante în proiectul său critic – se serveşte de termeni diferiţi de cei folosiţi de discursurile anterioare ale „ştiinţelor umane”. Renunţând astfel la terminologia

scientistă şi subiectivistă, semiotica se adresează vocabularului ştiinţelor exacte. Dar, aşa cum am arătat mai sus, aceşti termeni au o *altă* accepţie în noul câmp ideologic pe care cercetarea semiotică *poate* să şi-l construiască – alteritate asupra căreia vom reveni în cele ce urmează. Această utilizare a termenilor ştiinţelor exacte nu înlătură posibilitatea introducerii unei terminologii în întregime noi, în punctele capitale ale cercetării semiotice.

II. SEMIOTICA ŞI PRODUCŢIE

Până aici am definit obiectul semioticii ca un *nivel* semiologic: ca o *secţiune* în practicile semnificante unde semnificatul este modelat ca semnificam. Această definiţie este suficientă pentru a desemna noutatea demersului semiotic faţă de „ştiinţele umane" precedente, şi faţă de ştiinţă în general: o noutate datorită căreia semiotica întâlneşte demersul prin care Marx prezintă o economie sau o societate (un semnificat) ca o permutare de elemente (semnificanţi). Dacă, după 60 de ani de la apariţia termenului, se poate vorbi astăzi de o semiotică „clasică", putem spune că demersului său îi este suficientă definiţia dată mai sus. Ni se pare totuşi că ne vom situa în *deschiderea favorizată* de gândirea secolului nostru (Marx, Freud, reflecţia husserliană) dacă vom defini obiectul semioticii într-un mod mai subtil, după cum urmează.

Marea noutate a economiei marxiste a fost, aşa cum s-a subliniat în repetate rânduri, considerarea socialului ca un *mod de producţie* specific. Munca încetează de a fi o *subiectivitate* sau o *esenţă* a omului: Marx substituie conceptului unei „puteri de creaţie supranaturale" (*Critica de la Gotha*) pe cel al „producţiei" văzută sub dublul său aspect: proces de muncă şi raporturi sociale de producţie ale căroR elemente ţin de o combinatorie cu o logică specifică. S-ar putea spune că variaţiile acestei

combinatorii sunt diferitele tipuri de *sisteme* semiotice. Astfel, gândirea marxistă *pune*, prima, problematica muncii productive ca o caracteristică majoră în definirea unui sistem semiotic. Şi aceasta, de exemplu, atunci când Marx distruge conceptul de „valoare” şi nu vorbeşte de valoare decât „pentru că ea este o cristalizare a muncii sociale”.[179] Marx merge chiar până la introducerea unor concepte („plus-valoarea”) care nu-şi datorează existenţa decât muncii *non-măsurabile*, dar sunt măsurabile doar prin efectul lor (circulaţia mărfurilor, schimbul).

Dar, dacă la Marx *producţia* este considerată ca problematică şi combinatorie care determină socialul (sau valoarea), ea nu este studiată decât din punctul de vedere al socialului (al valorii), deci al distribuţiei şi circulaţiei mărfurilor, şi nu din interiorul producţiei înseşi. Studiul pe care îl întreprinde Marx este un studiu al societăţii capitaliste, al legilor schimbului şi capitalului. În acest spaţiu şi în folosul unui asemenea studiu, munca se „reifică” într-un obiect care ocupă un loc precis (pentru Marx, determinant) în procesul schimbului, dar care e la fel de bine studiat din perspectiva acestui schimb. Astfel, Marx ajunge să studieze munca drept *valoare*, să adopte distincţia valoare de întrebuinţare/ valoare de schimb şi – urmărind legile societăţii capitaliste – nu o studiază decât pe aceasta din urmă. Analiza marxistă se axează pe *valoarea de schimb*, adică pe *produsul* muncii pus în circulaţie: în sistemul capitalist, munca se manifestă ca valoare (cuantum de muncă) şi luând-o ca atare, Marx îi studiază combinatoria (forţă de muncă, muncitori, stăpâni, obiect de producţie, unelte de producţie).

De aceea, abordând munca propriu-zisă şi căutând distincţiile în interiorul conceptului de „muncă”, Marx o

---

179 Marx, Contribution à la critique de l’économie politique, Paris, Ed. A. Costes, 1954, p. 38.

face din punctul de vedere al circulaţiei: circulaţia unei utilităţi (şi atunci munca este *concretă*: „cheltuire a forţei umane sub o formă productivă sau alta, determinată de un fapt particular, şi sub această formă de muncă *concretă şi utilă* ea produce valori de întrebuinţare sau utilităţi”) **180181**, sau circulaţia unei valori (şi atunci munca este abstractă: „cheltuire în sens fiziologic a forţei umane”). Să subliniem în paranteză că Marx insistă asupra relativităţii şi istoricităţii valorii şi mai ales a valorii de schimb. De aceea, când încearcă să abordeze valoarea de întrebuinţare, pentru a se sustrage un moment procesului abstract al circulaţiei (simbolice) a valorilor de schimb într-o economie burgheză, Marx se mulţumeşte să indice – şi termenii sunt foarte semnificativi – că este vorba de un *corp* şi de o *cheltuire*. „Valorile de întrebuinţare, adică *corpurile* mărfurilor, sunt combinaţii a doua elemente, materie şi muncă... Deci munca nu este unica sursă a valorilor de întrebuinţare pe care le produce, a bogăţiei materiale. Ea este *tatăl*, iar pământul este *mama*”.18 „La urma urmelor, orice activitate productivă, făcând abstracţie de caracterul său util, este o *cheltuire* de forţă umană”. [subí. J. K.].

Marx pune răspicat problema: din punctul de vedere al distribuţiei şi al consumului social, sau să spunem, din cel al *comunicării*, munca este întotdeauna o valoare, de întrebuinţare sau de schimb. Cu alte cuvinte: dacă în comunicare valorile sunt întotdeauna şi în mod sigur cristalizări ale muncii, munca nu *reprezintă* nimic în afara valorii în care este cristalizată. Această muncă-valoare este măsurabilă prin valoarea pe care o reprezintă şi nu altfel: valoarea se măsoară prin cantitatea de timp social necesar producţiei.

---

180 Le Capital, în Oeuvres, bibi. de la Pléiade, p. 573.

181 Ibid., p. 570.

O astfel de concepţie a muncii, extrasă din spaţiul în care este produsă, adică din spaţiul capitalist, poate să ajungă la valorizări ale producţiei şi să-şi atragă criticile pertinente ale filosofiei heideggeriene.

Dar – şi Marx schiţează clar această posibilitate – se poate concepe un alt spaţiu în care munca ar putea fi percepută în afara valorii, adică dincoace de marfa produsă şi pusă în circulaţie în lanţul comunicativ. Aici, pe această scenă unde munca nu *reprezintă* încă nicio valoare, şi nu spune încă nimic, deci nu are *sens*, pe această scenă ar fi vorba de raporturile unui *corp* şi ale unei *cheltuieli*. Dar această productivitate anterioară valorii, această „muncă presens” nu face obiectul nici al intenţiei, nici al mijloacelor de abordare ale lui Marx. El realizează doar o descriere *critică* a economiei politice: o critică a sistemului de schimb al semnelor (al valorilor) care ascund o muncă-valoare. Citit ca o critică, textul lui Marx asupra circulaţiei banilor este una din culmile discursului (comunicativ) când acesta din urmă nu poate vorbi decât despre comunicarea *măsurabilă* bazată pe producţie, ea fiind doar indicată. În acest sens, reflecţia critică a lui Marx asupra sistemului de schimb ne trimite la critica contemporana a semnului şi a circulaţiei sensului: discursul critic asupra semnului nu întârzie de altfel să se recunoască în discursul critic asupra banilor. Astfel, când J. Derrida îşi întemeiază teoria scrierii [écriture] * împotriva teoriei circulaţiei semnelor, el scrie referindu-se la Rousseau: „Această mişcare de abstracţie analitică în circulaţia semnelor arbitrare este paralelă celei în cadrul căreia se constituie moneda. Banii înlocuiesc lucrurile prin semnele lor. Şi nu numai în interiorul unei societăţi, dar şi de la o cultură la alta sau de la o organizare economică la alta. De aceea, alfabetul este comercial. El trebuie înţeles *în momentul monetar al raţionalităţii economice*. *Descrierea critică a banilor*

este reflexul fidel al discursului asupra scrierii". * [subl. J. K.]

A fost necesară îndelungata dezvoltare a ştiinţei discursului, a legilor permutărilor şi anulărilor sale, a fost necesară o îndelungată meditaţie asupra principiilor şi limitelor Logosului ca model tip al sistemului de comunicare a sensului (a valorii) pentru a putea azi propune *conceptul* acestei „munci" care „nu vrea să spună nimic", al acestei producţii mute, dar marcante şi transformatoare, anterioară „spusei" circulare, comunicării, schimbului, sensului. Un concept care se formează odată cu lectura unor texte precum cele ale lui J. Derrida când scrie „trace"*, „gramme", „différance" * sau „écriture avant la lettre", criticând „semnul" şi „sensul".

În acest efort, să notăm aportul magistral al lui Husserl şi Heidegger, dar mai ales cel al lui Freud care, primul, s-a aplecat asupra travaliului constitutiv al semnificaţiei anterior sensului produs şi/sau discursului reprezentativ: asupra mecanismului visului. Intitulându-şi unul din capitolele din *Interprétation des rêves*: „Le travail du rêve" (*Interpretarea viselor*: „Elaborarea visului"), Freud relevă producerea însăşi considerată ca un *proces*, nu de schimb (sau de întrebuinţare) a unui sens (al unei valori), ci de joc permutativ care modelează însăşi producţia. Freud deschide astfel problematica *muncii ca sistem semiotic particular*, distinct de cel al schimbului: această muncă se face în interiorul cuvântului comunicativ, dar diferă în mod esenţial de el. La nivelul manifestării, ea este o *hieroglifă*, iar la nivelul latent, o *gândire a visului*. „Elaborarea visului" devine un concept teoretic care declanşează o nouă cercetare: cea care vizează producţia prereprezentativă, elaborarea lui „a gândi" înainte de *gândire*. Pentru această nouă cercetare, o prăpastie radicală desparte *elaborarea*

visului de munca gândirii treze: „ele nu se pot compara". „Elaborarea visului na gândeşte şi nici nu calculează; în general vorbind, ea nu judecă; se mulţumeşte să transforme."[182]

Întreaga problemă a semioticii actuale ni se pare a fi aici: continuarea formalizării sistemelor semiotice din punctul de vedere al *comunicării* (să riscăm o comparaţie brutală: aşa cum Ricardo considera plus-valoarea din punctul de vedere al distribuţiei şi consumului) sau deschiderea în interiorul problematicii comunicării (inevitabil orice problematică socială este o comunicare) a acestei alte scene care este producerea de sens anterioară sensului.

Dacă adoptăm a doua cale, ni se oferă două posibilităţi: sau izolăm un aspect măsurabil, deci reprezentabil, al sistemului semnificant studiat pe fundalul unui concept non-măsurabil (munca, producţia sau „le gramme", „la trace", „la differance"); sau încercam să construim o nouă problematică ştiinţifică (în sensul desemnat mai sus al unei ştiinţe care este şi o teorie) pe care acest nou concept nu va întârzia să o suscite. Altfel spus, în al doilea caz, ar fi vorba de elaborarea unei noi „ştiinţe", după ce în prealabil s-a definit un nou obiect: *munca* – practică semiotică diferită de schimb.

Numeroase manifestări ale actualităţii sociale şi ştiinţifice justifică, ba chiar necesită, o asemenea tentativă. Consacrarea muncii pe scena istorică îşi reclamă drepturile împotriva sistemului de schimb şi cere „cunoaşterii" să-şi răstoarne optica: nu „schimb fondat pe producţie", ci „producţie reglată de schimb".

Chiar şi ştiinţele exacte se confruntă deja cu problemele non-reprezentabilului şi ale non-măsurabilului; ele încearcă să le conceapă nu ca o

---

182 Freud, L'Interprétation des rêves, P.U.F., 1968, p. 432.

„deviaţie” raportată la lumea observabilă, ci ca o structură cu legi particulare. Nu mai suntem pe timpul lui Laplace, când se credea în inteligenţa superioară capabilă să înglobeze „în aceeaşi formulă mişcările celor mai mari corpuri ale universului, precum şi a celor mai neînsemnaţi atomi: pentru ea, nimic nu ar fi nesigur, iar viitorul, ca şi trecutul, ar fi prezent în faţa ochilor noştri”. Mecanica cuantică înţelege că discursul nostru („inteligenţa”) trebuie să fie „fracturat”, trebuie să-şi schimbe obiectul şi structura, pentru a aborda o problematică care nu mai cadrează cu raţionamentul clasic; se vorbeşte atunci despre un *obiect inobservabil* şi se caută noi modele, logice şi matematice, de formalizare. Moştenind această infiltrare a gândirii ştiinţifice în interiorul non-reprezentabilului, semiotica producerii se va servi fără îndoială de aceste modele elaborate de ştiinţele exacte (logica polivalentă, topologia). Dar, pentru că este o ştiinţă-teorie a discursului şi deci a ei înseşi, pentru că tinde să surprindă calea dinamică a producerii înaintea produsului însuşi şi, deci – rebelă faţă de reprezentare, deşi se serveşte de modele (reprezentative) – refuză să-şi fixeze însăşi formalizarea care o informează reorientând-o neîncetat printr-o teorie neliniştită a non-reprezentabilului (non-măsurabilului), semiotica producerii va accentua *alteritatea* propriului obiect faţă de un obiect de schimb (reprezentabil şi reprezentativ) pe care îl abordează ştiinţele exacte. În acelaşi timp, ea va accentua răsturnarea terminologiei ştiinţifice (exacte), orientând-o spre această altă scenă a muncii înaintea valorii pe care azi abia o întrezărim.

Aici apare dificultatea semioticii: pentru ea şi pentru cei care, fiindu-i exteriori, vor să o înţeleagă. Este practic imposibil de înţeles despre ce vorbeşte o astfel de semiotică când pune problema unei produceri care nu

echivalează cu comunicarea, deşi se face prin mijlocirea ei, dacă nu se acceptă această *tăietură* care separă net problematica schimbului de cea a muncii. Dintre multiplele consecinţe pe care le implică o asemenea cercetare semiotică, semnalăm una: ea substituie concepţiei unei *istoricităţi lineare* necesitatea de a stabili o tipologie a practicilor semnificante după modelele particulare de producere a sensului care le întemeiază. Această abordare este deci diferită de istoricismul tradiţional pe care îl şi înlocuieşte prin pluralitatea producerilor ireductibile una la alta şi, cu atât mai puţin, la concepţia schimbului. Trebuie să insistăm asupra faptului că nu urmărim să alcătuim o listă a *modurilor* de producţie: Marx a sugerat-o, limitându-se la punctul de vedere al circulaţiei produselor. Ne propunem să stabilim diferenţa între *tipurile* de producţie semnificantă înaintea produsului (valorii): filosofiile orientale au încercat să le abordeze sub aspectul muncii precomunicative.[183] Aceste tipuri de producţie vor constitui probabil ceea ce s-a numit o „istorie monumentală”, „în măsura în care ea «este întemeietoare», într-un mod literal, faţă de o istorie «cursivă», figurată, (teleologică) „...[184]

3. SEMIOTICA ŞI „LITERATURA”.

În spaţiul astfel definit al semioticii, practica numita literară ocupă, oare, un loc privilegiat?

Pentru semiotică, literatura nu există. Nu există ca o vorbire oarecare şi cu atât mai puţin ca obiect estetic. Este o *practică semiotică particulară* care are avantajul de a face sesizabilă, mai mult decât celelalte, problematica producerii de sens, problematică pe care

---

183 Pentru o încercare de tipologie a practicilor semnificante, cf. „Pour

184 Ph. Sollers, „Programme“ în Logiques, £d. du Seuil, Coli. „Tel Quel“, 1968.

şi-o pune o nouă semiotică, şi în consecinţă, nu prezintă interes decât în măsura în care ea („literatura”) este considerată în ireductibilitatea sa faţă de obiectul lingvisticii normative (vorbirii codificate şi denotative). De aceea, am putea adopta termenul de *scriitură* [écriture] când este vorba de un text considerat ca producere, pentru a-l diferenţia de conceptele de „literatură” şi de „vorbire”. Înţelegem astfel că este o uşurinţă, dacă nu rea-credinţă, să se scrie: „vorbire (sau scriere)” [écriture]*, „limbă vorbită (sau limbă scrisă)”.

Considerat ca practică, textul literar „nu este asimilabil conceptului istoric determinat de «literatură». /El/ implică răsturnarea şi remanierea completă a locului şi efectelor acestui concept… Altfel spus, problematica specifică a scriiturii se desparte masiv de mit şi reprezentare, pentru a se gândi în literalitatea şi spaţiul său. Practica trebuie definită la nivelul «textului», dat fiind că acest cuvânt trimite de acum înainte la o funcţie pe care, totuşi, scriitura «nu o exprimă», dar de care *dispune*. Economie dramatică al cărei «loc geometric» nu este reprezentabil (ci se joacă)”.26

Orice text „literar” poate fi considerat ca productivitate. Iar istoria literară de la sfârşitul secolului al XIX-lea oferă texte moderne care, în înseşi structurile lor, se constituie ca producere ireductibilă la reprezentare (Joyce, Mallarmé, Lautréamont, Roussel). De aceea, o semiotică a producerii trebuie să abordeze aceste texte tocmai pentru a corela o practică scripturală orientată spre producerea sa cu o gândire ştiinţifică în căutarea producerii. Şi pentru a trage din această confruntare toate consecinţele, adică răsturnările reciproce pe care cele două practici şi le imprimă reciproc.

Elaborate pe şi plecând de la aceste texte moderne, modelele semiotice astfel produse se întorc spre *textul*

social – spre practicile sociale din care „literatura” nu este decât o variantă nevalorizată – pentru a le concepe ca tot atâtea tranisformări-produceri în curs.

1%8.

II

Tzvetan Todorov

POVESTIREA PRIMITIVA *

Se vorbeşte uneori de o povestire simplă, sănătoasă şi naturală, de o povestire primitivă care nu ar cunoaşte viciile povestirilor moderne. Romancierii de azi abandonează vechea povestire, nu-i mai urmează regulile, din motive asupra cărora nu s-a căzut încă de acord: să fie oare vorba de o perversitate înnăscută a acestor romancieri, sau de dorinţa vană de a fi originali, de supunerea lor oarbă la capriciile unei mode?

Ne întrebăm care povestiri reale au determinat o asemenea situaţie. În orice caz, este foarte instructiv să recitim din această perspectivă *Odiseea*, această primă povestire care ar trebui apriori să corespundă cel mai bine imaginii povestirii primitive. Vom găsi foarte rar în operele mai recente atâtea „perversităţi” acumulate, atâtea procedee care fac din această operă orice altceva decât o povestire simplă.

Imaginea povestirii primitive nu este o imagine fictivă, construită doar de dragul unei discuţii. Ea este implicită atât unor judecăţi asupra literaturii actuale cât şi unor remarci erudite asupra operelor trecutului. Bazându-se pe o estetică proprie povestirii primitive, comentatorii povestirilor vechi declară ca străină corpului opereiuna sau alta din părţile sale; şi ceea ce e mai grav, ei cred că nu se raportează la nicio estetică particulară. În legătură tocmai cu *Odiseea*, în cazul căreia nu avem vreo certitudine istorică, această estetică determină deciziile eruditilor asupra „inserţiilor” şi „interpolărilor”.

Ar fi plictisitor să enumerăm toate legile acestei estetici. Să le amintim totuşi pe cele principale:

Legea verosimilului: toate cuvintele, toate acţiunile unui personaj trebuie să se acorde într-o verosimilitate psihologică – ca şi cum dintotdeauna s-ar fi considerat verosimilă aceeaşi îmbinare de calităţi. Astfel, ni se spune: „Întreg acest

— Text tradus din vol. *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, coll.

Poétique”, 1971.

pasaj era privit ca un adaos, încă din antichitate, pentru că aceste cuvinte păreau să nu corespundă portretului Nausicăi pe care îl face în altă parte poetul”.

Legea unităţii stilurilor: josnicul şi sublimul nu pot să se amestece. Ni se spune astfel că este normal să considerăm ca interpolat cutare pasaj „necuviincios”. *Legea priorităţii seriosului*: orice versiune comică a unei povestiri îi urmează în timp versiunii sale serioase; de asemenea, apare o prioritate temporală a ceea ce este bun asupra a ceea ce este mai puţin bun: este mai veche versiunea pe care o vom judeca astăzi ca mai bună. „Această intrare a lui Telemah la Menelaos este imitată după intrarea lui Ulise la Alcinou, ceea ce pare să indice că această *Călătorie a lui Telemah* a fost ulterioară „*Povestirilor la Alcinou*”.

Legea non-contradicţiei (piatră unghiulară a oricărei critici de erudiţie): dacă o incompatibilitate referenţială apare ca urmare a juxtapunerii a doua pasaje, unul din cele două, cel puţin, este neautentic. Doica se numeşte Evriclea în prima parte a *Odiseei*, Evrimona în ultima; deci cele două părţi au autori diferiţi. Urmând aceeaşi logică, cele două părţi din *Adolescentul* nu pot fi scrise, ambele, de Dostoievski.

— Ulise este considerat a fi mai tânăr decât Nestor, or, el îl întâlneşte pe Iphitos care a murit în vremea

copilăriei lui Nestor: cum s-ar putea oare ca acest pasaj să nu fie interpolat? în acelaşi fel ar trebui excluse ca inautentice un mare număr de pagini din *la Recherche*, în care tânărul Marcel pare să aibă mai multe vârste în acelaşi moment al acţiunii. Sau: „În aceste versuri se recunoaşte neîndemânateca sutură a unei lungi interpolări; căci, cum ar putea vorbi Ulise despre somn, când era deja stabilit că va pleca în aceeaşi zi. Diferitele acte din *Macheth* ar avea şi ele autori diferiţi, din moment ce în primul se spune că Lady Macbeth avea copii, iar în ultimul, că nu a avut niciodată.

Pasajele care nu se supun principiului non-contradicţiei sunt inautentice; dar acest principiu nu este şi el inautentic?

Legea non-repetiţiei (oricât de greu ar fi să credem că se poate imagina o asemenea lege estetică): într-un text autentic nu există repetiţii. „Pasajul care începe aici repetă pentru a treia oară scena în care Antinou şi Evrimah au aruncat cu scaunele asupra lui Ulise… Deci acest pasaj poate, pe bună dreptate, părea suspect”. Urmând acest principiu, am putea elimina mai mult de o jumătate din *Odiseea* ca „suspectă” sau ca „repetiţie şocantă”. Or, este foarte greu de imaginat o descriere a epopeii care să nu evidenţieze repetiţiile, într-atât de important pare a fi rolul lor.

Legea anti-digresiva: orice digresiune a acţiunii principale este adăugată ulterior, de un autor diferit. „De la versul 222 la versul 286, se inserează o lungă povestire despre sosirea neaşteptată a unui anume Teoclimen, a cărui genealogie ne va fi indicată în detaliu. Această digresiune, precum şi celelalte pasaje care, mai departe, se vor referi la Teoclimen, este puţin utilă înaintării acţiunii principale”. Sau, şi mai evident: „Acest lung pasaj, de la versul 394 la 466, pe care Victor Bérard (*Introduction à l’Odyssée*, I, p. 437) (*Introducere la*

Odiseea) îl consideră o interpolare, îi apare imediat cititorului de azi ca o digresiune nu numai inutilă, dar şi neavenită, care întrerupe povestirea într-un moment critic. Ea poate fi fără dificultate excizată[185] din context”. Să ne gândim ce ar mai rămâne dintr-un *Tristram Shandy* dacă i-am „extirpa” toate digresiunile care „întrerup atât de supărător povestirea”!

Inocenţa criticii de erudiţie este, bineînţeles, falsă; conştient sau nu, aceasta aplică oricărei povestiri criterii elaborate pe baza câtorva povestiri particulare (nu aş putea spune care). Dar poate fi trasă şi o concluzie mai generală: aceea că nu există „povestire primitivă”. Nicio povestire nu e naturală, o alegere şi o construcţie îi vor hotărî întotdeauna apariţia; este vorba de un discurs şi nu de o serie de evenimente. Nu există opoziţia povestire „proprie”, povestiri „figurate” (cum de altfel nu există sens propriu); toate povestirile sunt figurate. Nu există decât mitul povestirii proprii; şi, într-adevăr, el trimite la o povestire dublu figurată: figura obligatorie este secondată de o alta, pe care Du Marsais o numea „corectivul”: o figură care e acolo pentru a disimula prezenţa celorlalte figuri.

ÎNAINTEA cântului

Să examinăm acum câteva din proprietăţile povestirii în *Odiseea*. Şi, mai întâi, să încercăm o caracterizare a tipurilor de discursuri de care se serveşte povestirea şi pe care le vom regăsi în societatea descrisă în poem.

Există două mari tipuri de vorbire cu proprietăţi atât de diferite, încât ne putem întreba dacă aparţin aceluiaşi fenomen: vorbirea-acţiune şi vorbirea-povestire.

Vorbirea-acţiune: într-adevăr, e vorba întotdeauna în acest caz de a îndeplini un act care nu este pur şi simplu

---

185 „A exciza, a elimina cu un instrument ascuţit: a exciza o tumoare“. (Petit Larousse).

enunţarea acestor cuvinte. Acest act este în general însoţit, pentru cel care vorbeşte, de un *risc*. Nu trebuie să-ţi fie frică să vorbeşti („Evrimah, feciorul lui Polibos, / Grăi-mpotrivă...”) [186]. Pietatea corespunde tăcerii, cuvântul se leagă de ideea de revoltă („omul ar trebui să se ferească mereu de a fi nelegiuit, dar să se bucure *în tăcere* de darurile pe care i le trimit zeii”).

Aiant, care îşi asumă riscurile vorbirii, piere, pedepsit de zei: „Nămorni cele stânci, şi de talazuri / îl Mântui. Şi-ar fi scăpat de moarte / Cu toată ura ce-i purta Minerva, / De nu rostea cuvinte neînfrânate / în marea lui orbire. Se fălise / Că peste voia zeilor va trece / Nevătămat şi sigur largul mării. / Neptun atunci, cum i-auzi trufia, / îndată cu mâini tari luând tridentul, / Din răsputeri izbi în stânca Grei / Şi-o despică în două, iar o parte / Rămase tot pe loc; bucata ruptă; / Pe care-ntâi în marea lui orbire / Se împlântase Aiant-de-a fost pe urmă / Purtat pe valul mării nesfârşite, / Adânc se cufundă. Şi astfel dânsul / Pieri-necat în unda cea sărată”.

Toată răzbunarea lui Ulise, în care alternează viclenii şi cutezanţe, se traduce printr-o serie de tăceri şi cuvinte, unele impuse de raţiune şi celelalte de sentiment. „Tu du-te de nevoie, / Dar nici unui bărbat să nu destăinui / Şi nici unei femei a ta venire, / C-ai rătăcit pe drum, ci pe tăcute /Tu suferă mulţimea de păţanii / Şi răutatea oamenilor rabdă”. Pentru a nu risca nimic, Ulise trebuie să tacă, dar dacă dă curs chemărilor inimii sale, el vorbeşte: „Văcarul meu şi tu, porcare scumpe, / Să tac ori să vă spun ceva? Nevoia / Mă biruie să fac destăinuire”. Există, poate, cuvinte pioase care nu comportă niciun risc; dar în principiu, a vorbi este cutezanţă, îndrăzneală. Astfel, cuvintelor lui Ulise, care

186 Aici, precum şi în continuare, citez din traducerea franceză a lui V. Berard. Pentru traducerea românească, am folosit Odiseea în traducerea lui G. Mumu, Bucureşti, ESPLA, 1958.

nu sunt lipsite de respect pentru interlocutor, li se răspunde: „Nemernice, ţi-oi arăta îndată, / Să-ţi iei tu nas în faţa-atâtor oameni / Şi-obraznic să vorbeşti fără să-ţi pese” etc. Chiar faptul că cineva îndrăzneşte să vorbească justifică constatarea „fără să-ţi pese”.

Trecerea lui Telemah de la adolescenţă la virilitate este marcată aproape numai prin faptul că începe să vorbească: „Muşcând de ciudă buzele cu dinţii / Se minunau cum Telemah rostise / Cuvintele-ndrăzneţe”. A vorbi înseamnă a-ţi asuma o responsabilitate, şi de aceea, a te expune unui pericol. Şeful tribului are dreptul la cuvânt, ceilalţi riscă, vorbind, pe socoteala lor.

Dacă vorbirea-acţiune este considerată, înainte de toate, un risc, vorbirea-povestire este o *artă* – din partea locutorului, precum şi o plăcere pentru cei doi care comunică. Discursurile sunt aici însoţite de bucurii şi delicii, nu de pericole mortale. „Lăsaţi-vă purtaţi în astă sală / Spre desfătări de vorbe iscusite / Şi veselul prilej de jocuri multe”. „O, iată nopţile fără sfârşit ce lasă / Răgaz la somn şi la poveşti plăcute”.

Aşa cum conducătorul unui popor era încarnarea primului tip de vorbire, aici, un alt membru al societăţii devine exponentul său de necontestat: aedul. Admiraţia generală se îndreaptă spre aed, căci el ştie să vorbească bine, el merită cele mai mari onoruri: „Dumnezeiescul cântăreţ să vie / Poftit de voi, căci muza-i dete darul / Să cânte aşa frumos ca nimeni altul”; este o fericire să-l asculţi. Niciodată un auditor nu comentează conţinutul cântului, ci numai arta aedului şi vocea sa. În schimb, este de neînchipuit ca Telemah, vorbind în agora, să fie primit cu remarci asupra calităţii discursului său; acest discurs este transparent;

nu reacţionăm decât la referinţa sa: „Mai las-o moale, Telemah, băiete, / Şi nu mai face gură, nu fi aprig, / Nu-ţi pune-n gând nici vorbă rea, nici lucru” etc.

Să notăm aici că această opoziţie între vorbirea despre care se spune că este adevărată şi cea care este calificată drept frumoasă a dispărut în societatea noastră; în principiu, poetului i ¡se cere să spună adevărul, discutându-se semnificaţia cuvintelor sale şi nu frumuseţea lor.

Vorbirea-povestire îşi găseşte sublimarea în cântecul Sirenelor, care depăşeşte, în acelaşi timp, dihotomia fundamentală. Sirenele au cea mai frumoasă voce de pe pământ, iar cântecul lor este cel mai frumos – fără a fi foarte diferit de cel al aedului: „În linişte şi zarva sănceteze, / Că-i bine să auzim pe cântăreţul / Dumnezesc cu viersu-i plin de farmec”. Aedul nu poate fi deci părăsit atâta timp cât cântă; Sirenele sunt asemeni unui aed care nu se întrerupe. Cântecul lor este deci un grad superior al poeziei, al artei poetului. Trebuie să reţinem în acest sens, în special, descrierea pe care le-o face Ulise. Despre ce vorbeşte oare acest cântec irezistibil care, fără greş, îi face să piară pe cei care-l ascultă? Este un cântec care vorbeşte despre sine. Sirenele nu spun decât un lucru: că ele cântă. „Ulise, lăudate, vino-ncoace, / Tu, slava Nalt – a neamului arhaic / Opreşte-ţi vasul să ne auzi cântarea, / Căci nu vâsli vreun om pe-aici cu vasul / Vreodată fără să ne-audă glasul / Ca mierea de plăcut din gura noastră”. Vorbirea cea mai frumoasă e cea care se vorbeşte pe sine.

În acelaşi timp, ne referim la o vorbire care egalează cel mai violent act posibil: a (-şi) lua viaţa. Cel ce aude cântecul Sirenelor nu va putea supravieţui: a cântă înseamnă a trăi, dacă a auzi înseamnă a muri. „Dar o versiune mai târzie a legendei, spun comentatorii Odiseei, susţinea că, după trecerea lui Ulise, de ciudă, [Sirenele] s-au aruncat în mare din înaltul stâncilor”. Dacă a auzi înseamnă a trăi, a cântă înseamnă a muri. Cel ce vorbeşte moare, iar cel ce ascultă scapă morţii.

Sirenele iau viaţa celui ce le ascultă, pentru că altfel îşi pierd ele viaţa.

Cântecul Sirenelor este în acelaşi timp acea poezie care trebuie să dispară pentru ca să fie viaţă, şi acea realitate care trebuie să moară pentru a se naşte apoi literatura. Cântecul Sirenelor trebuie să se oprească pentru ca un cântec despre Sirene să poată apărea. Dacă Ulise nu ar fi scăpat, dacă ar fi pierit lângă stânca lor, nu le-am fi cunoscut niciodată cântecul. Toţi cei care îl auziseră au şi pierit şi nu-l mai puteau transmite. Ulise, luându-le Sirenelor viaţa, le-a dat, prin Homer, nemurirea.

VORBIREA PREFĂCUTĂ

Dacă încercăm să descoperim ce proprietăţi interne deosebesc cele două tipuri de vorbire, întrezărim două opoziţii independente. Mai întâi, în cazul vorbirii-acţiune, reacţionăm la aspectul referenţial al enunţului (cum am văzut în cazul lui Telemah); dacă e vorba de o povestire, singurul aspect reţinut de interlocutori pare a fi aspectul literal. Vorbireaacţiune este percepută ca o informaţie, vorbirea-povestire ca un discurs. În al doilea rând, şi acest lucru pare contradictoriu, vorbirea-povestire ţine de modul constatativ al discursului, în timp ce vorbirea-acţiune este întotdeauna un performativ. În cazul vorbirii-acţiune, procesul de enunţare câştigă o importanţă primordială şi devine factorul esenţial al enunţului; vorbirea-povestire se ocupă de altceva şi evocă prezenţa altui proces decât cel al enunţării sale. Contrar obişnuinţei noastre, transparenţa merge mână în mână cu performativul, opacitatea cu constatativul.

Cântecul Sirenelor nu este singurul care tulbură această configuraţie, şi aşa destul de complexă. I se adaugă şi un alt registru verbal, foarte răspândit în *Odiseea*, care poate fi numit „vorbirea prefăcută”. E vorba de minciunile proferate de personaje.

Minciuna face parte dintr-un caz mai general, acela al oricărei vorbiri neadecvate. Putem desemna astfel discursul în care se operează un decalaj vizibil între referinţă şi referent, între designatum şi denotatum. Găsim aici, alături de minciună, erorile, fantasma, miraculosul. De îndată ce luăm cunoştinţă de existenţa acestui tip de discurs, ne dăm seama cât este de fragilă concepţia conform căreia semnificaţia unui discurs este constituită de referentul său.

Dificultăţile încep dacă încercăm să ne dăm seama cărui tip de vorbire îi aparţine vorbirea prefăcută în *Odiseea*. Pe de-o parte, ea nu poate aparţine decât constatativului: numai vorbirea constatativă poate fi adevărată sau falsă, performativul scapă acestei categorii. Pe de altă parte, a vorbi pentru a minţi nu este acelaşi lucru cu a vorbi pentru a constata, ci pentru a acţiona: orice minciună este în mod necesar performativă. Vorbirea prefăcută este în acelaşi timp povestire şi acţiune.

Constatativul şi performativul se întrepătrund fără încetare. Dar această întrepătrundere nu anulează opoziţia însăşi. În cadrul vorbirii-povestire, distingem acum doi poli, deşi există o legătură posibilă între ei: există, pe de-o parte, însuşi cântul aedului – şi nu se va vorbi niciodată de adevăr sau minciună în legătură cu el – auditorii vor reţine doar aspectul literal al enunţului. Pe de altă parte, citim multiplele povestioare pe care personajele şi le spun de-a lungul acţiunii, fără ca ele să devină totuşi aezi. Această categorie de discurs marchează o treaptă în apropierea sa de vorbirea-acţiune: vorbirea rămâne în acest caz constatativă dar câştigă şi o altă dimensiune, cea a actului; orice povestire este proferată pentru a servi unui scop precis, care nu e doar delectarea auditorilor. Constatativul este aici înserat în performativ. De unde rezultă profunda

înrudire dintre povestire şi vorbirea prefăcută. Atâta timp cât se frizează minciuna, ne aflăm în spaţiul povestirii. A spune adevăruri înseamnă aproape a minţi.

Vom regăsi această vorbire de-a lungul întregii *Odisei*. (Dar numai pe un plan: personajele se mint unele pe altele, naratorul nu ne minte niciodată. Surprizele personajelor nu sunt surprize pentru noi. Dialogul naratorului cu cititorul nu este izomorf dialogului dintre personaje.) Apariţia vorbirii prefăcute este semnalată printr-un indiciu aparte: invocarea obligatorie a adevărului.

Telemah întreabă: „Dar spune-mi *drept*, răspunde-mi la întrebare: / De unde, cine eşti? Şi cum se cheamă / Oraşul şi părinţii tăi?” Minerva, zeiţa cu ochi verzui, răspunde: „*Adevărat* îţi voi grăi. Sunt Mentes / Şi înţeleptul Anhial mi-e tată. / Sunt domnul tafienilor, poporul / Călătoreţ pe ape” etc. fsubl. T. T.]

Telemah însuşi îl minte pe porcar şi pe mama sa, pentru a ascunde sosirea lui Ulise în Itaca, şi îşi însoţeşte cuvintele de formule ca: „Ţi-oi spune *drept*, aşa cum e”; „eu vorbivoi *adevărul* / Adevărat”.

Ulise spune: „Ascultaţi, Eumen / Şi voi ceilalţi tovarăşi! Vreau ca mâine / S-o iau la drum, să mânec spre cetate / Să duc veste / Preaînţeleptei Penelopa”. Urmează puţin mai departe povestea mincinoasă pe care Ulise i-o spune Penelopei. De asemenea, Ulise întâlnindu-şi tatăl, pe Laerte: „*Curat şi drept* ţi-oi da răspuns la toate”. Şi urmează noi minciuni. [su’al. T. T.]

Invocarea adevărului este un semn al minciunii. Această lege pare atât de puternică încât Eumen, porcarul, deduce că adevărul este, pentru el, purtătorul unui indiciu al minciunii. Ulise îi povesteşte viaţa; această povestire este în întregime inventată (şi precedată, bineînţeles, de formula: „*Curat şi drept* ţi-oi da răspuns la toate”), în afara unui detaliu: acela că Ulise

trăieşte încă. Eumen crede tot, dar adaugă: „Dar vorba / Ce-mi spui despre Ulise-mi pare goală / Şi nu te cred. De ce să minţi degeaba, / Tu, om bătrân? Ştiu bine eu că zeii / Nu suferă cu niciun chip să vie / Stăpânul meu”. Singura parte a povestirii pe care el o crede falsă este, de fapt, singura adevărată.

POVESTIRILE LUI ULISE

Observăm că minciunile, cel mai adesea, apar în povestirile lui Ulise. Aceste povestiri sunt numeroase şi ocupă o mare parte din *Odiseea*. *Odiseea* nu este deci o simplă povestire, ci o povestire făcută din povestiri, ea este alcătuită din relatarea povestirilor pe care şi le spun personajele, încă o dată, nu există nimic dintr-o povestire primitivă şi naturală; aceasta ar trebui, se pare, să-şi disimuleze natura de povestire; în timp ce *Odiseea* o expune ostentativ, fără încetare. Nici măcar povestirea naratorului nu scapă acestei reguli, căci în Odiseea apare un aed orb care cântă chiar isprăvile lui Ulise. Ne găsim în faţa unui discurs care nu caută să-şi disimuleze procesul de enunţare, ci să-l expliciteze. În acelaşi timp însă, această explicitate îşi dezvăluie imediat limitele. A discuta procesul enunţării în interiorul enunţului înseamnă a produce un enunţ al cărui proces de enunţare urmează întotdeauna să fie descris. Povestirea care tratează despre propria sa creare nu se poate întrerupe niciodată altfel decât arbitrar, căci rămâne întotdeauna de spus o povestire, rămâne întotdeauna de povestit cum a putut apărea povestirea care se citeşte sau se scrie în acel moment. Literatura este infinită, în sensul că ea îşi spune mereu propria creare. Efortul povestirii de a se spune printr-o autoreflectare nu poate fi decât un eşec; fiecare nouă declaraţie adaugă un nou strat celor care ascund procesul de enunţare. Această nesfârşită învălmăşeală nu va înceta decât dacă discursul va dobândi o perfectă opacitate: în acest moment,

discursul se spune fără a mai fi nevoie să vorbească despre el însuşi.

În povestirile sale, Ulise nu încearcă asemenea remuşcări. Istorisirile sale formează, aparent, o serie de variaţii, căci el vorbeşte întotdeauna despre acelaşi lucru: îşi povesteşte viaţa. Dar conţinutul povestirii se schimbă în funcţie de interlocutor, care este întotdeauna altul: Alcinou (povestirea noastră de referinţă), Minerva, Eumen, Telemah, Antinou, Penelopa, Laerte. Multitudinea acestor povestiri face din Ulise nu numai o încarnare vie a vorbirii prefăcute ci ne permite să descoperim şi câteva constante. Orice povestire a lui Ulise este determinată de propriul sfârşit, de punctul de sosire: ea serveşte drept justificare a situaţiei prezente. Aceste povestiri se raportează întotdeauna la un lucru deja făcut şi leagă un trecut de un prezent: ele trebuie să se termine printr-un „eu – aici – acum”. Dacă povestirile se deosebesc înseamnă că situaţiile în care au fost spuse sunt diferite. Ulise apare bine îmbrăcat în faţa Minervei şi a lui Laerte: povestirea trebuie să explice bogăţia sa. Invers, în celelalte cazuri, Ulise este acoperit de zdrenţe, şi povestea sa va trebui să justifice această stare. Conţinutul enunţului este în întregime dictat de procesul de enunţare: singularitatea acestui tip de discurs apare şi mai pregnant dacă ne gândim la povestirile mai recente în care nu punctul de sosire, ci punctul de plecare este singurul element fix. Acolo, un pas înainte este un pas în necunoscut, direcţia care trebuie urmată este pusă în discuţie la fiecare nouă mişcare. Dincoace, punctul de sosire determină drumul ce urmează a fi parcurs. Povestirea lui Tristram Shandy nu leagă un prezent de un trecut, niciun trecut de un prezent, ci un prezent de un viitor.

Există doi Ulise în *Odiseea*: unul care aleargă după aventuri şi altul care le povesteşte. Este greu de spus

care dintre cei doi este personajul principal. Chiar şi Minerva are îndoieli în această privinţă: „Abraşule, snovosule-nsetat / De viclenii, nici chiar la tine-n ţară / Tu nu te laşi de-nşelăciuni, de snoave / Şi scornituri aşa de scumpe ţie / De mic copil?” Dacă lui Ulise îi trebuie atât de mult timp pentru a se întoarce acasă, situaţia se explică prin faptul că nu aceasta este dorinţa sa profundă: dorinţa sa este cea a naratorului (cine povesteşte minciunile lui Ulise, Ulise sau Homer?). Or, naratorul doreşte să povestească. Ulise nu vrea să se întoarcă în Itaca pentru ca povestea să poată continua. Tema *Odiseei* nu este întoarcerea lui Ulise în Itaca; această întoarcere este, dimpotrivă, moartea *Odiseei*, sfârşitul său. Tema *Odiseei* o constituie povestirile care formează *Odiseea*, este *Odiseea* însăşi. De aceea, întorcându-se acasă, Ulise nu se gândeşte la această întoarcere şi nu se bucură de ea; el nu se gândeşte decât „la-nşelăciuni, la snoave / şi scornituri”: el gândeşte *Odiseea*.

UN VIITOR PROFETIC

Povestirile mincinoase ale lui Ulise sunt o formă de repetiţie: discursuri diferite disimulează o referinţă identică. O altă formă de repetiţie o constituie utilizarea cu totul aparte a viitorului în *Odiseea*, un viitor pe care îl putem numi profetic. Este vorba din nou despre o identitate a referinţei; dar alături de această asemănare cu minciunile, există şi o opoziţie simetrică: în acest caz, este vorba de enunţuri identice ale căror procese de enunţare diferă; în cazul minciunilor, procesul de enunţare era identic, diferenţa situându-se între enunţuri.

Viitorul profetic al *Odiseei* se apropie mai mult de imaginea noastră obişnuită despre repetiţie. Această modalitate narativa apare în diversele moduri de prezicere, fiind întotdeauna secondată de o descriere a

acţiunii prezise şi realizate. Astfel, cea mai mare parte a evenimentelor *Odiseei* sunt povestite de două sau mai multe ori (întoarcerea lui Ulise fiind prezisă nu numai o dată). Dar aceste două povestiri ale aceloraşi evenimente nu sunt pe acelaşi plan; ele se opun, în interiorul discursului care este *Odiseea*, aşa cum se opune un discurs unei realităţi. Într-adevăr, se pare că viitorul intră cu toate celelalte timpuri verbale într-o opoziţie, opoziţie ai cărei termeni sunt absenţa şi prezenţa unei realităţi, a referentului. Singur viitorul există numai în Interiorul discursului; prezentul şi trecutul se referă la un act care nu este discursul însuşi.

În cadrul viitorului profetic putem evidenţia mai multe subdiviziuni. În primul rând, din punct de vedere al stării sau atitudinii subiectului enunţării. Uneori, zeii sunt cei care vorbesc la viitor; în acest caz, viitorul nu este o supoziţie, ci o certitudine: tot ceea ce ei prezic, se va împlini. E cazul lui Circe, sau Calipso, sau Minerva care îi prezic lui Ulise ce i se va întâmpla. Alături de acest viitor divin, apare viitorul divinatoriu al oamenilor: oamenii încercând să citească semnele pe care le trimit zeii. De pildă, trece un vultur: Elena se scoală şi spune: „Luaţi aminte, voi ghici cum zeii / Mă-nvaţă şi cum cred c-are să fie /... Aşa Ulise, după multe patimi / Şi pribegii, acasă-i se va-ntoarce / Şi crunt plăţi-vă”. Întâlnim în *Odiseea* o mulţime de alte interpretări umane ale semnelor divine. În sfârşit, uneori oamenii îşi proiectează viitorul: astfel, la începutul cântului 19, Ulise îşi proiectează până în cele mai mici amănunte scena care va urma imediat. Tot aici se înscriu şi unele cuvinte imperative.

Profeţiile zeilor, ale prezicătorilor, proiectele oamenilor: toate se realizează, toate se dovedesc a fi adevărate. Viitorul profetic nu poate fi fals. Există totuşi un caz în care se produce această combinaţie imposibilă:

Ulise întlânind pe Telemah sau Penelopa în Itaca, prezice că Ulise se va întoarce în ţinutul natal şi îi va vedea pe ai săi. Viitorul nu poate fi fals decât dacă ceea ce prezice el este adevărat – deja adevărat.

O altă gamă de subdiviziuni ne este oferită de relaţiile viitorului cu instanţa discursului. Viitorul care se va împlini în paginile următoare nu este decât unul din aceste tipuri: să-l numim viitor prospectiv. Alături de el există viitorul retrospectiv; este cazul în care ni se povesteşte un eveniment fără a se omite să ni se amintească că el era prevăzut dinainte. Astfel, Ciclopul, aflând că numele călăului său este Ulise: „Valei, valei! / Mi se-mplineşte o nouă prorocire /... şi el îmi spuse / Că toate acestea aveau să mi se-ntâmple / Şi că Ulise avea să-mi ia vederea”. La fel Alcinou văzându-şi vasele naufragiind în faţa propriului oraş: „Valei, valei / Mi se-mplineşte o nouă prorocire” etc.

— Orice eveniment non discursiv nu este decât încarnarea unui discurs, realitatea nu este decât o împlinire.

Siguranţa că evenimentele prezise se vor împlini afectează profund noţiunea de intrigă. *Odiseea* nu oferă nicio surpriză; totul este spus dinainte; şi tot ceea ce e spus se întâmplă. Acest lucru o pune din nou în opoziţie radicală cu povestirile ulterioare în care intriga joacă un rol mult mai important, în care nu ştim ce se va întâmpla. În *Odiseea*, nu numai că ştim acest lucru, dar el ne este şi spus cu indiferenţă. Astfel, în legătură cu Antinou: „Aşa grai şi aţinti săgeata / întâi spre Antinou”. etc. Această frază care apare în discursul naratorului ar fi de neconceput într-un roman mai recent. Doar din superficialitate continuăm să numim azi intrigă firul continuu de evenimente în interiorul povestirii: ce are comun intriga de cauzalitate care ne este familiară cu această intrigă de predestinare, specifică *Odiseei*?

Philippe Sollevs

DANTE ŞI STRĂBATEREA SCRIITURII[187]

„L'acqua ch io prendo gia mai non şi corse".

(*Par*. II, *1*)

(„Ales-am căi ce n-au mai fost umblate") [188]

CARTEA

Puţine opere sunt atât de solitare ca *Divina Comedie*: mai apropiată în istorie decât *Eneida* în care-şi are izvoarele, ea ne apare totuşi mai îndepărtată; comentată şi reluată cu o erudiţie maniacă, îşi păstrează în faţa noastră secretul intact. Dar, fără îndoială, ea se disimulează în straturile cele mai adânci ale culturii noastre, asemeni unei pete oarbe, enigmă nedefinită a cărei proximitate ne poate face neatenţi şi vorbăreţi.

Problema pe care ea o ridică este de o asemenea amploare încât transparenţa sa, încă incertă, ni se dezvăluie poate doar nouă. Umanismul a imobilizat-o şi a redus-o foarte repede la o referinţă culturală pe care, după câte se pare, numai un singur pictor a trezit-o din lâncezeală – Botticelli. Clasicismul, în ciuda strădaniilor lui Mii ton, nu a înţeles nimic din valoarea acestui mare poem care i se părea barbar. În secolul al XVIII-lea – cu excepţia lui Vico, care, depăşindu-şi epoca, elaborează *Scienza Nuova*, al cărei titlu este deja un omagiu adus celui pe care el îl numeşte „Homerul toscan" – un asemenea text nu este altceva decât o monstruozitate ilizibilă, inumană (ilizibil însemnând întotdeauna inuman), un „salmigondis", precizează *Enciclopedia*. În acest moment, s-ar putea spune fără niciun paradox că Dante este la fel de opac ca şi Şade, al cărui proiect este probabil singurul pe măsura sa. La fel de orb, secolul al

---

187 Text tradus din volumul Logiques, Ed. du Seuil, coli. „Tel Quel", Paris, 1968.

188 Aici şi în continuare cităm din Divina Comedie, în româneşte de Eta Boeriu, E.P.L.U., 1965.

XIX-lea este deja mai ezitant datorită lui Schelling: mai ales în Franţa, Dante este imediat recuperat de mitologia romantică, printr-o imagine decorativă şi spectaculară în care *Dante* şi *Infern* sunt doi termeni sinonimi incluşi în categoria vizionarului şi a terifiantului. Şi totuşi, în a doua jumătate a ultimului secol se va produce o ruptură care va transforma *Comedia* într-o prezenţă formală („homerică”), fondul pe care se va desfăşura o deplasare şi o răsturnare decisivă, strâns legate de apariţia semnificantului ca atare, de limbajul considerat o problemă radicală.

Prezenţă care se manifestă într-un mod contradictoriu; Joyce şi Pound accentuându-i ceea ce s-ar putea numi proiectul microcosmic şi global lingvistic; Claudel, deşi găseşte aici ocazia de a-şi formula opiniile despre poezie (care nu „alunecă în infinit pentru a găsi noul, ci în adâncul definitului pentru a găsi acolo inepuizabilul”), vrea, ca de obicei, să-i liniştească pe catolicii care nu au ce face cu un autor atât de incomod (atât de universal). La drept vorbind, Dante face de toate: universitatea, academismul şi modernismul pot să şi-l revendice, fiecare, fără prea mari riscuri. Dar problema, bineînţeles, nu este aceasta (nici pentru Hölderlin, Lautréamont sau Mallarmé, ştiut fiind că de multă vreme gândirea a abandonat aceste clasificări superficiale). Dacă există un „mister” Dante, dacă dezvăluirea arheologică a acestui tetxt poate să ne înveţe ceva care n-a încetat să ne determine invizibil istoria, atunci nici aparenţa şi nici conţinutul său nu trebuie să ne intereseze, ci raportul profund pe care Dante îl întreţine cu scriitura [écriture]. *Divina Comedie*, care nu este numită astfel, într-un mod revelator, decât după secolul al XVI-lea – Dante însuşi îi spune simplu: „Poem sacru” – va fi, deci, pentru noi un text care este pe cale să se scrie şi, mai mult, prima mare carte gândită şi

elaborată integral ca o *carte* de către autorul său.

A se vedea *Nota explicativă*.

Ne dăm seama din ce în ce mai bine de importanţa istorică fundamentală a simbolismului scriiturii şi al cărţii.[189] Metaforă infinită care se substituie ei înseşi de-a lungul timpului, ea reprezintă în fiecare literatură şi, mai mult încă, în fiecare sistem de gândire, un fel de punct privilegiat, de oglindă, de limită referenţială în care ni s-ar oferi nu numai spaţiul, ci şi cheia şi sensul oricărei expresii. Dar acest simbolism constituţional, al cărui destin fără încetare schimbat, imitat, deformat sau reactivat, poate fi urmărit – acest numitor comun ascuns, dispersat şi câteodată disimulat, cu atât mai bine cu cât apare şi se expune în plină lumină – îşi găseşte în Occident, prin Dante, manifestarea cea mai completă şi desemnează totalitatea cu care el este confruntat ca autor. Ca „autor", dar şi ca actor şi cititor, ceea ce conferă apariţiei sale o realitate crucială, exemplară, la intersecţia a doua planuri: unul orizontal (istoric), altul vertical (individual). Simbol al unei reluări a antichităţii şi al vestirii timpurilor moderne, simbol al unei aventuri singulare, fără urmare şi fără precedent, Dante se află astfel, deopotrivă, în echilibru, la mijlocul timpului, al liniei temporale pe care ne aflăm, precum şi în centrul fiecărei experienţe particulare: „nel mezzo del cammin di nostra vita". Sau, cel puţin, acest lucru îl vrea în mod conştient, transformându-şi textul într-o lume totală care se autodesemnează, într-o comedie a limbajului şi a drumului pe care-l poate străbate un subiect, încercând să-i epuizeze toate dimensiunile, în sensul unei dezvăluiri active.

---

189 Cf. E. R. Curtius, Literatura europeană fi Evul Mediu latin, în special capitolul „Simbolismul cărţii" ; Maurice Blanchot, Le livre à venir (în special : Cuvtntul profetic şi cele referitoare la „Cartea" lui Mallarmé).

Vom încerca deci să reflectăm asupra acestei duble mişcări: pe de o parte, constituirea şi construirea unei cărţi care se aşază la intersecţia tuturor cărţilor – ansamblul existent (memorie, gândire, vis, acte, lume, indivizi, natură, materie, istorie, cultură, mituri, texte, religie) fiind raportat la simbolica scriiturii – altfel spus: a unei cărţi care să exprime, raportate la ea, toate cărţile (toate fenomenele) apropiate şi periferice; pe de altă parte, instituirea – instruirea – *subiectului* acestei cărţi, adică a aceluia care îi va fi sumă şi sens. Sau, altfel spus, geneza unei limbi concepute ca suprafaţă unică a tuturor limbilor în sfârşit eliberate şi traduse, precum şi poziţia pe care trebuie s-o ocupe în această limbă un operator sau, mai exact, un ordinator care să-i posede în acelaşi timp codul şi uzajul efectiv. Un asemenea volum care se vrea nu ideal, ci *scris* (adică utilizând simbolismul cărţii ca mecanism al propriei existenţe, o carte pentru care totul este carte, ea fiind însă singura capabilă să spună acest lucru, prin urmare o *carte* care este contrariul *unei* cărţi), va fi în consecinţă în întregime calculat din punctul de vedere al cititorului. Trăsătură esenţială care, dincolo de orice problemă de erudiţie, face din Dante o persoană care ne vorbeşte astăzi de foarte aproape.

De fapt, nu spunem mare lucru sesizând apelul constant al *Comediei* către cititor (formula cea mai semnificativă fiind fără îndoială acel „O tu che leggi udirai nuovo Iudo” din *Infernul*). Întregul poem trebuie înţeles ca întoarcere spre acest spaţiu vid care îl citeşte şi căruia i se adresează pentru a-şi deveni lui însuşi clar. Un asemenea spaţiu îi este deopotrivă exterior şi interior; el nu îi este nici revers şi, de altfel, nu trebuie să îl imaginăm ca un spaţiu ci, mai degrabă, ca o resursă anterioară oricărei localizări posibile. Dante, aşa cum vom vedea, nu a găsit alte cuvinte pentru a-l defini decât cele care implică o forţă energetică dublă: *pasiune*,

acţiune. Acest spaţiu este lectura textului, dar şi scriitura sa, în măsura în care, de la primul până la ultimul rând, conform desfăşurării temporale a unei povestiri care se încheie la finele oricărei povestiri şi conform reînceperii fără sfârşit a unui poem sau a unei limbi unice, anonime, el nu a fost altceva decât naşterea continuă a scriptorului în interiorul acestei limbi adresate cuiva care se naşte continuu, precum şi naşterea sensului care îi manevra pretutindeni, mereu. Aceasta este experienţa pe care ne-o impune cartea – „expansiunea totală a literei”, cum va spune Mallarmé.

Spre a lămuri acest joc, am putea eventual defini un mit provizoriu al limbajului, mişcare oscilând între doi poli virtuali, niciodată atinşi, cărora suntem obligaţi să le impunem drept limite mereu deplasate, realitatea activă şi confuzia: cel al unei ilizibilităţi, al unei opacităţi de netrecut; şi cel simetric, al unei transparenţe absolute. Nimic nu este vreodată ilizibil, nimic nu este vreodată complet lizibil. Între aceşti doi poli, reflexe ale unui acelaşi punct, s-ar desfăşura întreg spaţiul sensului şi determinarea sa în fiecare. Problema mereu dezbătută a arbitrarului limbajului sau a adecvării sale la lucruri (Dante reia formula: *nomina sunt consequentia rerum*) ar fi atunci introdusă în dedublarea unui singur datum, fundament al disparităţii între Acelaşi şi Altul, formă vidă şi iniţială a gândirii. Ar fi tentant, chiar cu riscul de a ne rătăci, să imaginăm istoria universală şi individuală activată în taină de această polaritate, ca şi cum n-am putea evita parcurgerea unei figuri eliptice ale cărei focare ar fi aceste două mituri. Parcurs ciclic, căruia Vico a îndrăznit să îi rezume legea de formare şi de revenire, distingând trei tipuri de limbi (limba mută a zeilor, limba eroică, limba vulgară) şi o repetiţie care ar redesfăşura neîncetat cele trei niveluri semnificante. Astfel, Comedia este descrierea redublată a acestei mişcări.

VITA NOVA, ARS NOVA

Vom avea nevoie acum de două texte care ne vor servi drept cheie: *De Vulgari Eloquentia şi Vita Nuova*. [190]* Este deja semnificativ faptul că primul text e scris în latină şi că obiectul său este limba (italiana) în care apare deja al doilea text ce va fi, în mod vizibil, pragul *Comediei*. Importanţa rupturii cu Evul Mediu pe care o produce Dante (zece secole proiectate într-o enunţare nouă şi, în consecinţă, o lume nouă) se înscrie în acest paradox: singularitatea limbii şi în acelaşi timp afirmarea universalităţii („noi, cărora ne e patrie lumea, precum peştilor marea”). Limba „vulgară”, scrie Dante în *Convivio*, „va fi lumina nouă, soarele nou care va răsări acolo unde va apune cel vechi şi va aduce lumină celor ce stau în beznă şi la întunecime din pricina vechiului soare care pentru ei nu luminează „[191] (dar ştim că pentru Dante, *soarele* este o metaforă obişnuită a aritmeticii, a unităţii din care radiază celelalte numere şi, de asemeni, pentru că el „tace” în Infern, a lui Dumnezeu). Această limbă trebuie cercetată pe trei planuri: mai întâi ca limbă vie care se opune limbii moarte, ceea ce vom numi limba maternă, „cea cu care sunt deprinşi pruncii de către cei din preajma lor, atunci când încep întâi şi-ntâi să rostească desluşit cuvintele, [...] cea pe care o învăţăm fără nicio regulă, luându-ne după doica noastră”, şi apoi, prin aceasta, dubla

190 Utilizăm pentru aceste texte traducerile lui André Pezard, de la care împrumutăm cîteva informaţii, precum şi din cartea lui Yvonne Batard : Dante, Minerva et Apollon.

* Pentru versiunea românească folosim, aici şi în continuare, Dante, Despre arta cuvîntului în limba vulgară, [în] Opere minore, traducere de Petru Creţia şi Dante, Viaţa nouă, [în] Opere minore, traducere de Oana Busuioceanu (proză) şi Romulus Vulpescu (versuri).

191 Dante, Ospăţul, în Opere minore, Editura Univers, 1971, traducere de Oana Busuioceanu.

dimensiune a limbii originare. Funcţia acestui ultim mit este pivotul reflecţiei lui Dante: de fapt, graţie cuvântului, omul ocupă o poziţie intermediară între animale şi îngeri. Animalele se manifestă prin aceleaşi acte şi aceleaşi pasiuni în interiorul aceleiaşi specii, dar speciile nu comunică între ele. Îngerii sunt obligaţi să comunice între ei direct, sau prin intermediul oglinzii strălucitoare a divinităţii (chiar şi demonii, dată fiind condiţia lor anterioară, pot comunica foarte uşor unii cu alţii). Am putea deci spune că unii se află într-un semnificant integral, ceilalţi, într-un semnificat pur. Funcţia limbajului, în acelaşi timp „raţional şi sensibil", este deci recunoscută aici: „Căci dacă ar fi doar raţional, n-ar putea să treacă într-o altă minte, dacă ar fi doar sensibil, n-ar putea nici să primească de la minte, nici să aşeze în minte. Şi acest semn este tocmai nobilul lucru despre care vorbim: este sensibil în calitatea lui de sunet, iar în măsura în care se dovedeşte în stare să însemne ceva după voie, este raţional". Care este natura originară a acestui semn? în suflarea lui Dumnezeu şi ca răspuns la această suflare, Adam rosti primele cuvinte: Dumnezeu poate face aerul să vorbească, dar cuvântul aparţine de la bun început primului om care vorbeşte lui Dumnezeu şi vorbeşte pentru a preamări darul care i-a fost făcut (acesta este deci gradul zero al semnificaţiei, un cuvânt pentru cuvânt): „şi de aceea se cade să credem că de la Dumnezeu ne este dat să ne bucurăm de orice rânduită îndeplinire a cugetului nostru". Paradisul nu este altceva decât acest spaţiu al primului cuvânt şi „primul" nu indică, fără îndoială, numai o dimensiune a timpului.

Acestei limbi mitice i se opune diversitatea actuală a limbilor, adică imposibilitatea comunicării: „Deoarece legăturile între oameni se fac în foarte multe şi felurite limbi, în aşa măsură că mulţi nu izbutesc să se înţeleagă

cu multe vorbe mai bine decât fără vorbe, ni se cade să cercetăm în ce limbă va fi vorbit bărbatul acela, fără mamă născut, fără lapte hrănit, care n-a fost nici prunc, nici băieţandru”. Dan te insistă asupra faptului că o anume formă de limbaj a fost creată de Dumnezeu în acelaşi timp cu sufletul dintâi, iar „formă” înseamnă pentru el vocabulele, dar şi îmbinările lor, precum şi modul de pronunţare a acestor îmbinări de cuvinte: de această formă adamică „s-ar fi folosit, de bună seamă şi azi, orice limbă de fiinţe vorbitoare, dacă nu s-ar fi spulberat din vina nesăbuinţei omeneşti”; ea a fost păstrată în ebraica „făurită de buzele întâiului vorbitor”, după Babei şi după încâlcirea limbilor. Babei este pentru Dante nu numai imaginea condiţiei noastre, dar şi mitul central al Bibliei, pentru care ar reprezenta punctul cel mai obscur, şi vom vedea că, într-adevăr, el scrie în această perspectivă mitică (Joyce va avea aceeaşi obsesie şi va cere *visului* să evidenţieze fuziunile semnificanţilor). Simbolul corporal al lui Babei este gigantul Nemrod care va ocupa un loc precis în *Infernul*. Dar care este deci limba vie (nu moartă, ca latina) pe care Dante o va putea vorbi (în care se va putea *manifesta*) şi cum, în ciuda individualităţii sale schimbătoare, va putea ea accede la motorul imobil al oricărei limbi? Dintre cele trei limbi de care se va ocupa (Languedoc, d’oil, deşi) şi care se definesc prin modul lor de a spune *oui* – ceea ce ne reaminteşte marea funcţie asertivă a limbajului – va trebui să recunoască prin urmare elementul formal de bază, pentru că „această potrivire este străină de tulburarea care s-a abătut din cer pe când era clădit Babei”. Astfel, spune el, cuvântul *amour* este comun celor trei limbi (alegerea acestui cuvânt ca semnificant exemplar este rezultatul faptului că, pentru Dante, el va fi cel mai încărcat de „sens”). Problema este deci următoarea: la orizont, mitul primar

al limbajului stabil, inaccesibil, faţă de care orice limbă nu va putea fi decât asimptotică, în măsura în care, contrar acestui limbaj neconfecţionat, limbile au fost în mod constant refăcute după confuzia iniţială. Este remarcabil faptul că această confuzie e marcată la Dante de o *uitare* a limbii primare, şi că această uitare se află la originea a ceea ce s-ar putea numi istorie care deplasează neîncetat uzanţele, obiceiurile şi, mai ales, însuşi cuvântul. Dacă morţii care au trăit prin locurile noastre ar învia, spune Dante, nu i-am putea înţelege. Mai mult, această schimbare imperceptibilă care poate fi asimilată dezvoltării corpului este pentru noi cauză permanentă a orbirii: credem de neschimbat ceea ce se schimbă mereu (noi înşine, corpul nostru, limba): „cu cât schimbarea unui lucru cere mai mult timp pentru a fi băgată în seamă, cu atâta mai statornic socotim lucrul acela”. Trecutul este astfel, în fiecare clipă, cel mai aproape (prezent în vorbirea noastră) şi cel mai îndepărtat, iar limbajul este cel care depune, inconştient, mărturie pentru noi. O limbă deci, „se preface, la acelaşi neam, pas cu pas, în scurgerea timpului, şi cu niciun chip nu poate rămâne aceeaşi”. Indivizii sunt prinşi în dubla determinare a speciei şi a cuvântului în interiorul cărora se joacă comedia iluzorie a libertăţii lor. Totuşi, prin *gramatică* – care „altceva nu este decât o anume neclintită statornicie a limbii peste schimbarea timpurilor şi a locurilor” (după cum ea scapă în principiu „bunului plac” al fiecăruia) – putem ajunge, trecând peste „tulburările” limbilor, la alte limbi decât cele cu care ne naştem, în străinătate, adică în trecut (la literaturi – ştiut fiind că pentru Dante, *scripturi* înseamnă la fel de bine Biblie şi vechii autori). Astfel, Dante cere celui care vrea să vorbească să fie deschis la istoria cuvântului, la cartografia şi fluxul său, la actualitatea sa nerecunoscută, la permanenta ei noutate care trebuie

reinventată printr-un act, într-un fel, revoluţionar. Aceasta este imaginea explicită a unui filtru care nu va reţine, pe cât posibil, decât polivalentul şi generalul (polisemicul), îndepărtând insistenţele regionale şi singulare. În acest punct al discursului său, Dante ne dezvăluie, de altfel, pragul *Comediei*. Căutând o limbă „aleasă între toate”, încercăm să prindem în laţ, spune el, „fiara care îşi împrăştie mireasma pretutindeni şi nu se arată nicăieri”, o urmărim în *pădurea italică* (e vorba de pădurea limbii şi a semnelor, „pădurea de simboluri” despre care va vorbi Baudelaire în *Corespunderi*). Unei multitudini a semnificantului, în spatele căreia semnificatul ne scapă, va trebui să-i urmeze o unitate a semnificantului, capabilă să evidenţieze multitudinea invizibilă a semnificatului.

După cum, spune Dante, „în orice categorie de lucruri trebuie să fie unul cu care toate să poată fi asemuite şi cântărite, şi de la care să luăm măsura tuturor celorlalte, aşa cum între numere toate au pe unu drept măsură, şi aşa cum între culori, toate au albul drept măsură”, tot aşa „trebuie să găsim pentru faptele noastre, în oricâte specii s-ar împărţi ele, acel semn cu care să poată fi şi ele măsurate”. Este vorba, după cum se vede, de un postulat antropologic: astfel, omul poate fi descompus în „om pur şi simplu”, în om cetăţean, în om latin... Limba trebuie căutată prin oraşe (acele oraşe barbare de pe vremea lui Dante, în care, scria Vico, se trăia ca în pădure), dar am spune că trebuie căutată şi printre autori (în acele oraşe ale oraşelor, care sunt bibliotecile şi care, în mod ciudat, îşi au infernurile lor). Dante vede întreaga existenţă ca pe un fel de gamă în care totul este mai mult sau mai puţin aproape de unitatea sa de măsură. Astfel vom obţine următoarele şiruri: UNU/ IMPAR/PAR// ALB/GALBEN/VERDE// şi într-un mod care apare atunci doar formal:

DUMNEZEU/OM/ANIMAL/
PLANTA/MINERAL/ELEMENT/FOC/PĂMÂNT/. Ne putem da seama uşor că aceste serii metonimice se pierd într-un acelaşi fapt originar, cel al metaforei (care pentru Dante, ca şi pentru Donatus, este genul tuturor tropilor, ceilalţi fiind doar specii ale acesteia). Astfel, „oglinda rostirii” pe care o vom descoperi – şi prin care vom putea vedea toate lucrurile – va deveni principalul nostru subiect: instrument de măsură al omului şi al lumii, extras din diviziunile şi frontierele limbilor pe care se sprijină, oglinda îşi asumă aci o funcţie sintetică. Dante defineşte acest limbaj prin patru termeni cărora le precizează sensul: ilustru, cardinal, aulic şi curial.

Ilustru: care luminează şi, luminat, străluceşte; care instruieşte, care face „vrut nevrutul” printr-o forţă mai puternică decât cea a regilor şi a exilului (acel exil care îi este, fără îndoială, consecinţa directă);

Cardinal: e „uşa şi balamaua”, „grădinarul şi puietul”, ceea ce am putea numi partea *axială*;

Aulic: pentru că acest limbaj „trage la gazde de rând, de vreme ce ducem lipsă de aulă regească”;

Curial: căci el este greutatea şi măsura însăşi (cel ce măsoară, nu cel ce e măsurat).

Rezumând, membrii acestei curţi a iubirii limbajului (şi a limbajului iubirii, cum vom vedea) sunt, spre deosebire de curtea prinţilor, „uniţi de lumina raţiunii”. (Este vorba, evident, de altceva decât de o vagă „republică a literelor”, sensul acestui pasaj făcând apel nu la o teorie superficială, academică sau eclectică, ci la o experienţă violentă şi secretă, despre care vom încerca să schiţăm o idee.)

Din raţiuni lingvistice, poezia joacă rolul esenţial în întemeierea acestui limbaj care este asemeni reflexului absolut al originii şi al lucrurilor: prin poezie, limba *se*

leagă (ea a făcut să apară „latura palpabilă a semnelor”[192]). Ea este „fictio rhetorica musicaque posita”, ficţiune şlefuită de retorică şi muzică, ce presupune un studiu specific, pe scurt, „limbajul uman readus la ritmul său esenţial” – cum va scrie Mallarmé. Să nu uităm că ceea ce noi numim *muzică* se naşte, printr-o convergenţă semnificativă, în acelaşi timp cu Dante: apariţia, odată cu *Ars Nova* (Arta Nouă), a izoritmiei, a notării proporţionale; dezvoltarea polifoniei, căutarea unei mai mari independenţe melodice şi ritmice a părţilor, revoluţie care este mai ales o revoluţie a *scrierii*, marcată de apariţia *liniilor*. Pe de altă parte, limba şi cunoaşterea comunică profund: „Gândurilor celor mai frumoase li se potriveşte vorbirea cea mai frumoasă”. Acest „mai frumos” este reprezentat în epocă prin „vitejia armelor”, prin „văpaia dragostei”, prin „voinţa dreaptă”, în general adică, prin ceea ce este susceptibil de mai multă invenţie – şi trubadurii sunt cei care, rătăcind dintr-un loc într-altul, fac să se audă acest cuvânt liber care se caută şi se repetă spre a *găsi*. * *Cântecul* este atunci forma privilegiată: el condensează şi „cuprinde întreaga artă”. Poetul aflat la înălţimea acestei arte trebuie să aibă „puterea talentului, studiul statornic al meşteşugului şi deprinderea cu ştiinţele”. Tot astfel, Vergiliu şi Cântul şase din *Eneida*; tot astfel şi „poeţii dragi lui Dumnezeu şi înălţaţi de apriga lor vitejie până la cer, şi fii ai zeilor, deşi Vergiliu vorbeşte în chip figurat”. Aici apare imaginea *vulturului* care va juca un rol atât de mare în *Purgatoriu* (visul înălţării) şi în *Paradis* (ca metaforă a scriiturii multiple).

De Vulgari Eloquentia, tratat neterminat, continuă şi se încheie cu nişte consideraţii tehnice. Endecasilabul (cel al *Comediei*) este definit aici drept cel mai perfect vers impar, „cel mai falnic prin durata lui, cât şi prin

192 Jakobson, Essais de linguistique générale.

puterea lui de a cuprinde gânduri, construcţii şi cuvinte”. Problemele de construcţie şi, ca să spunem aşa, de informaţie, devin aici predominante: astfel, de la Adam vorbind în Paradis, până la mâna care trasează primele semne pe hârtie nu sunt, în fond, decât câteva pagini. Pentru Dante, stilul este împărţit în „fără gust”, „cu gust – dar atâta”, „cu gust şi podoabă, care este al celor care au oarecare lustru de retorică” şi „cu gust şi podoabă şi, pe deasupra, şi înălţime”. Modelele sale sunt, printre poeţi: Vergiliu, Ovidiu, Staţiu, Lucan, iar din în fr. *trouver*.

tre’ prozatori: Titus-Livius, Plinius, Frontenus, Paul Orosius. Cuvintele sunt clasificate în: „copilăreşti”, „femeieşti”, „bărbăteşti”, sau „de pădure”, „de oraş”, „pieptănate” şi „linse”, „păroase” şi „zbârlite”. Cuvintele „linse” şi cele „zbârlite” au amândouă un sunet exagerat. Cele „pieptănate” reunesc următoarele calităţi: trisilabice, fără aspiraţie, fără accent ascuţit sau circumflex, fără consoane duble, ca z sau x, fără lichide gemene sau vreo vocală mută, netezite, „lăsând în gura celui care le rosteşte un fel de dulceaţă” (amore, donna, disio, vertute, donare, letitia, salute). Cele „păroase” sunt monosilabele sau interjecţiile (şi, no, me, te, se), precum şi cele care sunt ornamente inevitabile ca: terra, honore, speranza, gravitate, impossibilită. Toate aceste consideraţii vor construi fascicolul şi axul poemului, înlănţuirea şi forţa sa de percuţie care va fi deci cu atât mai vie cu cât va fi gândită *şi* ca semnificant brut (ca neavând nicio semnificaţie). Atunci va trebui să distingem în cântec *actul* de *pasiune*. Căci, „canţona este, după adevăratul înţeles al cuvântului, însuşi cântatul, în sens activ sau pasiv, după cum *lectio* – citirea – este cititul în sens activ sau pasiv”. Dar nu este acelaşi lucru atunci când Vergiliu spune „Cânt armele şi vitejii” sau când cineva care cântă afirmă „eu cânt”. Cântecul

(textul) este când activat, când la rându-i, activ. Acţiunii cuiva îi corespunde pasiunea cuiva (azi s-ar folosi termenii de codare şi decodare). Oricum, un text poate fi identificat prin acţiunea sa şi de aceea autorul nu este cel care cântă cântecul, ci acela care l-a compus. Cântecul este „lucrarea îndeplinită de cineva care îmbină cu artă cuvinte pentru a fi însoţite de muzica potrivită", şi această acţiune ne va revela stanţa, care este o „odaie încăpătoare sau receptacul al întregii arte".

Astfel, în acest tratat, care poate fi considerat ca microcosmosul şi creuzetul marii sale opere, ca ficţiunea sa genetică, matricea sa formală, privind cu ochii lui Dante, privirea cititorului devine tot mai critică. El ne avertizează direct că toată problema este aici, sub ochii noştri, în vocea noastră, că ea se înrădăcinează, în ce ne priveşte, în limbă, că aici condiţia existenţei noastre se află expusă în acelaşi timp fără mister şi totuşi înconjurată de un fel de mister absolut. Cuvintele, raporturile, dispunerea, originea, forma şi sensul lor ne plasează în câmpul unei experienţe pe care o putem suporta sau dori. Am afirmat deja că el a propus primul trilogia; actor, autor, cititor. Acţiunea autorului este pasiunea cititorului, dar această acţiune îşi are originea numai în pasiunea actorului. Acest actor profund al limbajului poartă răspunderea unei *vieţi noi* dacă, scăpând codificărilor inconştiente şi mecanice, ştie să joace şi să înfrunte această noutate mereu vie. Intrăm astfel în dimensiunea scripturală a *Comediei*.

„IUBIREA".

Cum trebuie să interpretăm *Vita Nuova*? Ca şi tot ce a scris Dante: à la lettre. Litera este miezul vieţii şi scrierilor sale. Aceste scrieri trebuie abordate ca *nume*, întinse, variate, repetate, alcătuind terenul nesigur al textelor: acestea nu sunt niciodată expresive decât în al doilea rând, într-un mod derivat. Semnificaţiile

secundare – în număr nedeterminat – nu fac decât să decurgă, prin exces, din acest nivel extrem de profund – sau extrem de superficial – la care se ajunge prin lipsa semnificaţiei înseşi. Saussure a remarcat că la originea enigmatică a poeziei (şi mai ales a poeziei vedice) era *aderarea la literă*. Muzica ne poate servi în acest sens drept comparaţie, dar numai în treacăt. Deci este vorba de încercarea la care este supus un *sens* de către un subiect, dar ca subiect al existenţei sale, al experienţei corporale – şi al spaţiului necunoscut – în care locul său de subiect este mereu pus integral în discuţie.[193]

Vita Nuova comportă trei niveluri de enunţare: o povestire generând poeme care, la rândul lor, se cer comentate.

Aceste trei „linii" de notaţie (pretext, text, context), această *diviziune* (ca descriere, ca povestire care, etimologic, face din acest cuvânt, primul din seria: diviziune – distincţie – explicaţie – detaliată – descripţie – povestire – cuvânt), prezintă situaţia celui care va fi actorul şi autorul *Comediei*. Prima intersecţie: *cartea* lumii (a limbii) o intersectează pe cea a individului („cartea memoriei"). Iar acest punct de întâlnire are un nume: Beatrice, Iubirea. Un nume, sau mai degrabă o cifră. 9, numele acesta fiindu-i doar exponentul verbal (Beatrice *este un 9*, spune Dante). *Viaţa nouă* nu este doar viaţa reînnoită, o viaţă nouă, ci şi viaţa sub semnul lui nouă, (adică, în acelaşi timp şi viaţa născândă, cea care apare la capătul celor nouă luni, şi cea care este aşezată în spaţiul ritmic al Muzelor, tot nouă la număr). Încrucişarea – naşterea lingvistică a subiectului – se

193 în legătură cu această problemă a literei, cf. cele două texte capitale ale lui J. Lacan : L'instance de la lettre dans l'inconscient şi la Lettre volée (Écrits, 1966). Textul lui Saussure la care facem aluzie a fost publicat cu titlul les Anagrammes de Ferdinand de Saussure de către Jean Starobinski, Mercure de France, februarie, 1964.

petrece într-o dimensiune cotidiană şi cosmologică. Acel „coup de foudre” care-l atinge pe Dante, ceea ce s-ar putea numi azi intrarea în scenă şi irupţia inconştientului, produce în el o zguduire organică. O vede pe Beatrice salutându-l, leşină aproape, se întoarce acasă, visează că iubirea îi oferă acestei femei, drept hrană, inima sa şi, imediat, scrie. Asistăm acum la o înlănţuire de o logică impresionantă. Căci dacă Dante este aruncat astfel în spaţiul scriiturii, al cercetării care va deveni infinită, din momentul în care limbajul vorbeşte (spaţiu care nu este al automatismului, ci al unei mişcări mai complexe, perpetue şi profunde), el face acest lucru cu un singur scop: comunicarea. Din momentul în care viaţa sa, ieşită din tiparele obişnuite, se înnoieşte prin scris (eveniment a cărui particularitate este de a-l suprima pe cel care-i acceptă povara), Dante propune ecuaţia paradoxală care îl va caracteriza mereu: cineva îl face să vorbească, el vorbeşte, el vorbeşte pentru cineva. Ecuaţie în care el este simultan în postura victimei copleşite şi a traducătorului, dar şi a destinatarului: triplă distribuire a necunoscutului. Dar această primă intervenţie este totuşi ilustrată printr-un minimum de anecdotă: Beatrice „există”, cititorul, care de altfel replică, este prietenul său, Cavalcanti. Dar esenţial rămâne acest model concret şi teoretic al întregului discurs dantesc care, aşa cum am mai spus-o, nu este decât mişcare, comunicare. Spaţiul descoperit aici este cel al corpului ca semnificant major, câmp al determinării simbolice, atins de fiorul dorinţei. Matematica nebuloasă, care pentru Dante înseamnă ascunderea şi dezvăluirea simultană a semnului acestei dorinţe, urmează legea cuvântului care „indică” şi rămâne ascuns în această indicaţie, ca spaţiu al propriei rezerve. În interiorul acestei devieri fenomenele se aşază şi se înlănţuie imprevizibil: de la vise la întâlniri „reale”,

de la obsesie la zdruncinări fizice, de la văz la „viziune” (cartea începe printr-o invocaţie care aboleşte conştiinţa, readuce corpul la suprafaţă şi provoacă limbajul; şi se încheie cu o apariţie care face să eşueze acest limbaj), totul se înlănţuie, totul îşi răspunde. Dar Dante se află încă în afara acestei funcţionări în care nu a fost decât obiect: Iubirea este un *cerc* în care el nu intră încă. Dante se adresează vorbei sale, nu o vorbeşte. Fără îndoială, el a devenit deja „un altul”, posedat de experienţa extatică (această experienţă care este uneori singurul criteriu care-i poate permite cititorului să înţeleagă ceea ce este scris): „Tot ceea ce îmi vine-n minte moare / Când vă zăresc, frumoasa mea comoară” – („Ochii trăgând a dor de moarte”). Dar în aceeaşi măsură, el este prins într-o expresie subiectivă, fapt care îi va fi reproşat de „Doamnele” întâlnite „prin jocul Destinului”, dar care, în acelaşi timp, vor recunoaşte că iubirea lui „are un sfârşit deosebit de nou”. Scriitura trebuie deci să-şi schimbe obiectivul: din lamentare „romanescă”, ea devine mută, obiectivă. Apare astfel un alt proiect şi, odată cu el, adevărata dorinţă de a scrie, dar şi teama de a începe. Începutul trebuie să fie mai profund, involuntar, trebuie să se producă fără o intenţie sau voinţă anume, ca atunci când, mergând pe malul unui „râu limpede”, Dante va spune: „Limba-mi vorbi şi spune: «Donne ch avete intelletto d’Amore»

(„Doamne-al căror gând pătruns de-amor e”). Dante este atras în mod deosebit de acest vers, pe care-l citează de două ori în *de Vulgari Eloquentia* şi îl aminteşte în *Purgatoriu*: şi aceasta pentru că desemnează fondul spontan al propriei forme, stratul ei fonic şi inconştient, adică limba căreia îi aparţine şi care îi aparţine de drept, cea care-i va da suport vieţii precum şi devenirii unui popor. Din acel moment, Beatrice devine un semnificant universal. Gura, ochii, zâmbetul, privirea

ei – sustrase ordinii lucrurilor şi redate unei nemărginite intimităţi – îşi exercita puterea asupra fiecăruia. Astfel, odată cu ea, Dante atinge condiţia muritorului, cea a unei necontenite consumări. Aceasta este „rătăcirea”: boală, halucinaţii, vestire a dispariţiilor, explozie haotică. Văzând-o pe Beatrice moartă, Dante se aude spunând că va muri şi el în timp ce lumea moare. Ne apropiem de punctul în care contradicţiile se manifestă cu maximum de intensitate, stabilind o reciprocitate, necunoscută până atunci, între interior şi exterior, o indistincţie pe care limbajul o duce spre o stare impersonală, profetică. De acum înainte, Iubirea pătrunde şi cuvântă în sufletul, în fiorul care-l cuprinde pe cel încercat de tăcere şi singurătate. S-ar spune că pentru Dante esenţial este să nu aibă niciodată răgaz, să poată explica fiecare fenomen, fiecare rând al poemelor sale, dar aceasta pentru a transpune înţelegerea şi rezultatul provizoriu pe care le-a obţinut în perpetua mişcare a dorinţei: creaţia şi critica n-ar putea fi despărţite. Iubirea nu posedă nimic şi nu vrea să posede nimic: unicul ei adevăr (dar infinit) este de a se oferi morţii. În acest sens, moartea Beatricei este cheia limbajului lui Dante, căci mai mult decât moartea altuia, aceasta este singura lui modalitate de a-şi trăi propria moarte şi de a o rosti. Prin această moarte, comentariul devine de altfel povestire, lăsând poemul să se termine în tăcere (pentru a arăta că textul, scrie Dante, e *văduv*: nici nu s-ar putea indica mai bine rolul de semnificat pe care-l ia din acel moment Beatrice, contextul devenind pretext şi permiţând textului să apară ca unică ieşire, cuvânt al sfârşitului: elementele individuale dispar, sau mai degrabă sunt redate acelei zone în care „nu există limbă care le-ar putea spune”).

Să insistăm, totuşi, asupra acestui fapt, fără teama de a ne repeta:

Conformismul umanist şi psihologic, cauzat de neînţelegerea „biografiei”, s-a străduit întotdeauna „să o identifice” pe Beatrice. Eroare inevitabilă: se poate chiar spune că se observă, rezumat în această atitudine, un anume contrasens exemplar. Aceasta nu înseamnă defel că Beatrice ar fi cumva o alegorie: dar realitatea ei este pentru Dante posibilă prin distanţă şi moarte. În măsura în care obiectul dorinţei sale nu este numai muritor, ci unul care prinde viaţă doar printr-o neîncetată moarte – punct luminos tot mai incandescent printre tenebre, singurele care-l pot sublinia – *identitatea* acestui obiect (ireductibil, fără îndoială, la poziţia de obiect, dar *alt* subiect, altul mereu) funcţionează ca distrugător al ordinii identităţii sociale. După părerea noastră, astfel trebuie înţeleasă poetica secretă a trubadurilor (acel „trobar cluz”, acel „senhăl”) şi a acelor „fedeli d’amore”, care nu este idealizarea iluzorie a unei fiinţe reale, ci raportul concret, erotic, menţinut între indestructibilitatea dorinţei şi moarte. Putem spune în general despre femeie (cea care ne naşte) că este singurul semn capabil să stârnească o dorinţă neţărmurită. Ea este spaţiul legii (al reproducerii) şi, în acelaşi timp, ea deţine puterea materială (biologică) de recunoaştere a transgresării acestei legi. Moartea unui bărbat poate fi asumată, dându-ne astfel o senzaţie de împlinire, de necesitate, un ansamblu de sentimente definite şi clare. Dimpotrivă, moartea unei femei dă senzaţia unei neîmpliniri. Ea păstrează o latură secretă, înşelătoare, care fascinează. De unde, necesitatea de a urmări această moarte, de a face din jocul său inepuizabil, străin oricărei raţiuni, sursa unei scriituri şi a unei vizibilităţi necunoscute. „Altul”, fiind legat de moarte, este semnul acestui adevăr ireparabil: capul de mort, spune Quevedo, este mort «/, iar moartea, este chipul, chipul cel mai viu.

Femeia este această străbatere a mamei, a limbii materne (a interdicţiei majore) spre viziune (contrar lui Oedip), spre focul care *suntem*. Ea este cea care ne poartă, dezvăluindu-ne acel dincolo al chipului şi al corpurilor repetate. Prin moartea Beatricei, întruchipându-se în lumea morţii, Dante va putea s-o aducă la viaţă pe această moartă ca însăşi condiţia propriei vieţi, să vadă prin ea această lume a morţii, „să-şi întruchipeze viziunea". Altă inversiune a mitului antic: *Beatrice* se opune în întregime *Euridicei*. Vorbirea oarbă a antichităţii este deliberat transgresată printr-o instaurare şi, mai apoi, o istovire a privirii (în *Comedie*, odată dispărută limba paternă – Vergiliu – prin renaşterea unui limbaj inocent care scapă legii, Beatrice îl obligă pe Dante să o privească şi să-i vorbească; astfel ea îl determină să se întoarcă pe drumul străbătut, spre pământ, pentru a dispărea apoi în scriitura pe care o generează).

Astfel, pierderea identităţii Beatricei este semnul non-identităţii lui Dante, spaţiul în care scriitura sa se desfăşoară ca dorinţă, iar dorinţa ca scriitură infinită. Experienţă care ar trebui să se piardă treptat în anonimat; experienţă care a fost poate, la niveluri foarte diferite şi din ce în ce mai nocturne, cea a lui Hölderlin (Diotima), a lui Nerval (Aurelia), a lui Baudelaire, şi mai aproape de noi, cea a lui Georges Bataille. O asemenea experienţă este transgresivă prin definiţie: nimic mai scandalos azi – acest cuvânt a ajuns să fie cel mai vid în limba noastră – decât această hotărâtă deturnare, non „romantică", *a iubirii*. Bataille a înţeles că, din acel moment, sensul acestui cuvânt (care este poate, cum el însuşi spunea, *amiciţia* despuiată de pactul pe viaţă şi pe moarte, în izbândă şi desfătare, această amiciţie de dincolo de bine şi de rău şi de orice semnificaţie) ar trebui căutat în noapte, în alunecare, dezordine şi

întinare. Dar esenţial este să vedem că în toate aceste cazuri e vorba de o experienţă care izolează şi distruge subiectul, fără vreo posibilitate de ieşire, în afara oricărei societăţi, că ea este o experienţă nudă a limbajului care *se izbăveşte*, a economiei sale întotdeauna deviată şi ascunsă (şi ai cărei doi poli sunt, în acest caz, Eros şi Thanatos: Eros care, aşa cum spune Freud, „uneşte toate lucrurile vii" şi al cărui strigăt conţine „muta clamoare" a fratelui său geamăn).

Vita Nuova poate fi astfel înţeleasă ca lupta de a păstra dorinţa, prin limbaj, la nivelul morţii. Această luptă duce la dispariţia subiectului limitat şi simplu, la dedublarea sa în corp vorbitor şi în scriitura care îl conţine. Text ce enunţă codul propriei enunţări, el compune o veritabilă „lecturologie" temporală a *Comediei* în care se rezolvă concret opoziţia celor trei niveluri ale povestirii, poemului şi comentariului. Cele trei tablouri ale „poemului sacru", având o introducere şi de trei ori câte treizeci şi trei de cânturi ritmate în terţete, vor desfăşura în faţa noastră, într-un spaţiu predeterminat, arbitrar, numeric, şi care include circular timpul ca simultaneitate şi întoarcere, un poem care este o povestire, o povestire care este un poem, o limbă transmutată conţinându-şi propria „lecţie", fiind astfel transformată la infinit. Actorul (pasiunea) *Comediei* va fi *corpul* lui Dante, autorul (acţiunea) va fi limbajul său, iar cititorul (pasiunea) – totalitatea în care sunt antrenaţi de ceea ce acţionează, dezvăluie şi mistuie ansamblul. În *Vita Nuova* ne-am deprins să recunoaştem efectele Iubirii (ale sensului care naşte vorbirea), precum şi felul în care totul era pus sub acest semn comunicat altuia sub aparenţa comunicării curente. Beatrice în „veşminte de culoarea sângelui" este de acum înainte materia gândirii lui Dante: „gândul [...] este în întregime stăpânit de doamna mea". Totodată, acest gând, spune el, „se înalţă

spre calitatea ei până la un grad pe care intelectul meu nu-l poate cuprinde”. Astfel, „minunata vedenie” ce închide cartea rămâne pentru moment de nerostit, povestirea nu o mai poate asimila, iar limbajul trebuie să se reconstituie „mai sus de sfera celei mai largi spire”, ajungând în acea zonă imobilă şi nesigură de unde va putea descrie, nu o experienţă singulară, ci o lume completă în care ea este scrisă şi trăită. Raportul între cele două limbi (latina şi italiana) a permis descoperirea sensului ca trecere a semnelor, descoperire a acelei legi care spune că „sensul unui semn este un alt semn prin care acesta poate fi tradus”[194], a schimbului şi a metamorfozei semnificantului. Limba cu adevărat vie (nova) nu apare decât odată cu epuizarea limbii moarte pe care o conţine. În acest moment, limba marcată în profunzimea sa se dedublează şi, răspunzătoare de sine, se traduce mereu. La o experienţă analogă şi totuşi diferită vom asista mai târziu, în acel *Răstimp în infern*, a cărui tehnică o reaminteşte atât de ciudat pe cea din *Vita Nuova*. Şi, într-adevăr, putem citi în *Iluminări*: „Sunt un inventator foarte vrednic, dar cu totul altfel decât înaintaşii mei; un muzician chiar, care a descoperit ceva semănând oarecum cu cheia dragostei”.[195]

„DANTE”.

Comedia este trecerea spre o a treia dimensiune. Această apariţie a volumului poate fi înţeleasă şi ca unificare a celor trei niveluri ale limbii într-o carte care deţine puterea de a le repartiza printr-o scriitură „obiectivă” dar, în acelaşi timp, ea poate fi înţeleasă şi ca necesitate, impusă de caracterul triplu al subiectului care scrie. Autorul se desemnează ca actor şi călăuză a acestui actor. Dante va fi Dante şi Vergiliu (latina), Dante

194 Peirce.

195 A. Rimbaud, Scrieri alese, E.L.U., Bucureşti, 1968, tălmăcire de P. Solomon, N. Argintescu-Amza.

şi Beatrice (sensul), Dante şi ceea ce i se întâmplă sau nu i se întâmplă, ceea ce îl pune pe gânduri. Această disimetrie este esenţială ea îi permite celuilalt să se manifeste în raport cu acelaşi tot, fiind concomitent semnul că acest *altul*, acest *acelaşi* aparţin unui spaţiu anterior conceperii lor. *Alter* ego-ul lui Dante, violent alterat ca actor, desemnează cu toate acestea un „Dante" care se află dincolo de distincţia lor. Dante, ca *altul*, ştie deja ceea ce află de la un *altul* şi prin *altul*; şi aceasta pentru că scrie: dar, fără a vorbi, fără a duce la capăt această experienţă a cuvântului şi a subiectului său, el nu este ceea ce este. Este obiectul acestei generări şi tot el o produce, dar acest „el", într-un anume fel, „nu există". Sau, mai degrabă, el nu poate fi decât propria noastră lectură. Acest raport textual este deci un *unus ambo*, un raport dialectic şi doar în acest spaţiu vom putea spune că *Dante se situează ca scriitură a lui Dante*, ca străbatere a acestei scriituri fără limite şi fără sfârşit.

Operă a totalităţii, deopotrivă operă a „cerului şi a pământului", *Comedia* va trebui deci să reunească în limbajul unui autor anonim şi mitic – fiindu-ne cunoscut doar dublul său în acţiune – maximum-ul de contradicţii, conturând astfel o sferă infinit plină şi vidă, prin al cărei centru va coincide fiecare fenomen cu opusul său. Am putea spune că este vorba de un joc nul, pentru că realizarea acestui proiect ar însemna dispariţia sa (pentru a nu rămâne nimic sau pentru a rămâne doar întregul distrus şi reluat apoi, totul trebuia asumat, consumat în prealabil). *Cititorul Comediei* este confruntat cu o totalitate imposibilă: ea se stinge, spre a renaşte mereu şi, odată cu ea, sensul care o însufleţeşte o supune acestei transformări tot mai active. Dacă azi adevărul nostru este un adevăr al discontinuului (ruptură purtând numele istoric al lui Hölderlin, cotitură a gândirii ce se dovedeşte a fi fragment al scriiturii în care

se fixează, scindare a ritmului care se ascunde şi cheamă la o nouă experienţă), este poate pentru a realiza, în direcţia metamorfozelor necesare, sensul acestei totalităţi, de acum înainte absentă, întreruptă de tăceri, de apariţii neaşteptate. Azi nu mai putem citi *Comedia* în acea mare formă unitară de altă dată, astru care dispare în noapte, dar a cărui strălucire, semn al unei tainice întoarceri, nu ajunge la noi decât foarte târziu.6 *Infernul*, *Purgatoriul*, *Paradisul* au într-adevăr ceva comun: se cufundă împreună într-un al patrulea spaţiu care este fiecare dintre ele şi niciunul, spaţiu nu numai al „poemului" („făcut, fiind", aşa cum o dorea Mallarmé) ci şi al subiectului acestui poem, subiect care este *la fel de bine* orice lucru şi contrariul său, supliciul şi extazul, nonsensul şi transparenţa, îngheţul şi focul. *Comedia* e pretutindeni şi niciunde. Circumferinţa sa e pretutindeni, centrul său nicăieri. Deşi ea parcurge un drum ireversibil care culminează cu „Iubirea care mişcă soarele şi celelalte stele", punctul atins astfel nu trimite *de fapt* decât la sensul şi la cuvintele textului, la ceea ce le menţine într-o permanentă mişcare. Centrul este determinat de circumferinţă, dacă aceasta rămâne intactă, dacă îi acceptăm contradicţia şi deschiderea, dar, prin defini

8 Engels, 1893: „Sfârşitul Evului Mediu feudal şi începutul erei capitaliste moderne sunt marcate de o figură uriaşă: este vorba de un italian, Dante, în acelaşi timp ultimul poet al Evului Mediu şi primul poet modern. Astăzi, ca şi în 1300, o nouă eră începe".

ţie, el nu poate fi situat.: acel „pretutindeni" *îl întemeiază* pe „nici unde". Istoria şi individul sunt indisolubil legaţi; ei pot fi citiţi amândoi pe acelaşi fond care nu avantajează pe unul în dauna celuilalt, ci îi înfăţişează ca reciproci. Astfel, scriptor şi lector, deşi ireductibili unul la celălalt, se raportează la o aceeaşi

„exterioritate” [dehors][196]. Acţiunea autorului îl vizează pe acesta şi totuşi pe altul, adică pasiunea oricărui cititor posibil. *Comedia*, s-ar putea spune, priveşte şi scrie tragedia ca *naştere*, dacă înţelegem prin tragedie, cum voia Nietzsche, drama dionisiacă a individuaţiei, „când credinţa în indisolubilitatea şi fixitatea individului se şterge, când pământul se cutremură sub picioare”. Apollo şi Dionisos încarnează deci această dublă dimensiune a limbajului, articularea şi izbucnirea sa în vocalismul şi consonantismul plăcerii şi al durerii. Acest paroxism al funcţiei simbolice (care pune în mişcare întreg corpul), această despuiere de sine, într-un fel dezlănţuită, acest „vis simbolic” care, apolinic, urmează muzicii dionisiace (ea însăşi funcţie a durerii şi a contradicţiei primitive), toate acestea sunt reprezentate de către poetul liric, după cum spune Nietzsche, printr-un „eu care înalţă vocea din abisul fiinţei”. „Eul” fie je] care apare atunci în limbaj nu este cel al individului, ci al limbajului însuşi, devenit altul şi care îşi „serbează mântuirea în aparenţă”. Iată de ce el poate fi subiect şi obiect, poet, actor şi spectator în acelaşi timp. Ibn Arabi spunea deja în 1229: „Interiorul spune nu, atunci când exteriorul spune eu; şi exteriorul spune nu, atunci când interiorul spune eu. La fel pentru orice altă antinomie; totuşi, nu există decât unul care vorbeşte: el îşi este propriul auditor”. Dar putem observa că, în *Ou bien… ou bien* (*Ori… ori*), Kierkegaard notează şi el structura pe care Dante o realizează clar: „Şi, într-adevăr, dacă ai curajul să încerci transfigurarea esteticului, dacă te simţi un personaj al dramei create de divinitate, în care poetul şi sufâeurul nu se disting, în care individul, ca şi artistul exersat ce îşi îmbracă în întregime rolul, departe de a se simţi stingherit de sufleor, simte că acesta îi transmite chiar ceea se voia să spună, încât ne putem întreba care

196 A se vedea Nota explicativă.

din cei doi este sufleorul; dacă te simţi, în mod profund, poet şi poem în acelaşi timp, pătruns, în momentul creaţiei, de patosul liric spontan şi, în momentul execuţiei, de auzul erotic ce captează orice accent: atunci şi numai atunci ai realizat cea mai nobilă aspiraţie a esteticului. Dar această istorie ce pare ireductibilă la poezia însăşi este istoria interioară. Ea presupune ideea şi, din această cauză, este estetică. De aceea va începe cu luarea în posesie şi se va continua cu dobândirea acestei posesii. Ea este o eternitate din care temporalul n-a dispărut ca moment ideal, ci în care el este în mod constant prezent ca moment real. Istoria interioară apare atunci când răbdarea se dobândeşte ea însăşi prin răbdare”.

Această „istorie interioară” care include repetiţia şi trece simbolic de la vorbire la scriere sau, mai curând, care întemeiază prin şi în scriere vorbirea originară pe care cuvintele o ascund şi o disimulează în diversitatea limbilor; această arheologie a limbajului, această *arheografie* care evidenţiază cele trei niveluri pe care Vico le distinge în istoria exterioară (renăscută astfel din perspectiva sa), toate acestea ne revelează mitul lui Babei explorat în profunzime, apoi reînălţat şi, în sfârşit, depăşit. Martor al contradicţiei şi al diviziunii, dar şi al conversiunii lor, limbajul – la acest grad de extremă simbolizare – se va desemna şi se va descrie în fiecare moment, dominând totul, ca propria-i metaforă. Acesta este mitul biblic al cărţii scrise „înăuntru şi în afară” (intus et extra). L-am putea ilustra prin legenda transmisă de Benvenuto, care spune că atunci când Dante s-a hotărât să scrie *Comedia* „toate rimele lumii (şi am putea traduce: lumea ca rime, ca semne) i s-au înfăţişat spre a fi primite într-o operă atât de mare”. „Cartea se apropie din fericire de sfârşit, nicio rimă nu a rămas pe din afară”.

COMEDIA

Iată cum citim *Comedia*:

I. a) mai întâi o avanscenă – prag legând opera de pământ, cânt satelit ce scapă celorlalte 99 – expunând modul în care comedia limbajului nu se lasă în principiu nici trăită, nici privită cu adevărat. Scăpând morţii (determinismului absolut al semnificantului, pădure obscură, asemenei somnului, noapte inconştientă), Dante, în carne şi oase, va putea vorbi, călăuzit de originea limbii sale smulsă tăcerii (Vergiliu condus de Beatrice pe care iubirea – sensul – o face să vorbească). O carte rezumând toate cărţile (*Eneida*), reactivată de dorinţă, va fi deci cauza şi harta unei alte cărţi.

b) *Infernul*, 9 răsturnat, este matricea semnificantului, acesta fiind în acelaşi timp determinant şi determinat, fluviu şi circ al celei de a doua morţi, al repetiţiei fără speranţă: în apropierea eternităţii, infernul se eternizează. A fi în infern înseamnă a fi alungat de tine însuţi din propria vorbire: este reversul, inversiunea în care „soarele tace”, spaţiul reacţiei şi al confuziei limbajelor, al definitivelor metamorfoze, al non-comunicării, al iluziei identităţii. Nemrod este uriaşul care a construit Babelul şi pentru care „… din născoada lui nu se vorbeşte-un singur grai pe lume. […] neînţeleasă vorba ta îi pare şi-aşijderea şi graiul său oricui”[197]. Suntem sub semnul spectacolului, al exteriorităţii radicale. Vorbirea este aici nu numai la fel de diversă ca şi supliciile, ci şi încremenită o dată pentru totdeauna şi din ce în ce mai afazică. Dacă, pentru Dante, pământul este spaţiul risipirii cărţii, adâncul pământului, infernal, reprezintă încremenirea celui care nu a reunit fragmentele, care a luat partea drept tot şi a devenit, prin urmare, propria sa limită semnificantă,

---

197 Dante Alighieri, Divina Comedie, în româneşte de Eta Boeriu, E.L.U. Bucureşti, 1965.

propriul său mutism repetitiv. Lucifer, uriaş şi greoi, devoră de trei ori tăcerea însângerată şi rece, asemeni unor corpuri vii. Dimpotrivă, cerul va fi spaţiul în care apar *legăturile* şi nu *lanţurile* (aici Dumnezeu, sau iubirea, sau sensul etc. scriu volumul revoluţionar al astrelor şi semnelor).

În profunzime, infernul este deci închisoare a trupului, din ce în ce mai puternică, goală, solitară, mărginită şi uriaşă pe măsură ce îi lipseşte vorbirea: grad zero al spaţiului şi al vorbirii. Condensarea apare ca figură a lui *unu* multiplu (Gerion, Lucifer) în locul lui *unu multiplu* (Grifon şi cortegiul purgatoriului) şi a lui unu *multiplu* (vulturul din paradis), prima şi ultima fiind două imagini inverse ale totalităţii. Limbajul damnaţilor se închide din ce în ce mai mult, captiv, în afara timpului şi totuşi înzestrat cu o clarviziune istorică aproape oarbă (viitorul le iese în întâmpinare): „la fel dintâi şi vorbele din pară / ce nu-şi aflară loc prin vreo spărtură, / în însuşi glasul ei se preschimbară”. Aceştia trebuie întrebaţi îndelung şi cu asprime (limbajul este pentru ei suferinţă inutilă, vană, *eroică* la Ulise, cu faţa spre gloriosul lor trecut). Ne aflăm în pletora constrângătoare a semnificantului, care poate fi înţeleasă ca primă lege a lumii. „Greşelile” decurg din această înţelegere a sensului: acţiunea, moneda, economia sunt metafore ale semnificantului abătut de la întrebuinţarea sa gratuită, în vederea unui rezultat (uzură, fraudă, trădare, erezie etc.): tot ce s-a înfăptuit din interes se regăseşte devalorizat şi răsturnat (talion). *Limbajul se întoarce şi pune stăpânire pe cel care crezuse că i-a devenit stăpân, când* nu-i *era de fapt, decât unul dintre semne*. Această stare nu poate fi depăşită (e nevoie de ajutorul unui mesager divin) şi Dante insistă asupra *excepţiei* care permite dezvăluirea regulei (Vergiliu, în *Eneida*, face la fel: „Noctes atque dies patet aţi janua ditis / Sed

revocare gradum superasque evadere ad auras / Hic opus, hic labor est”). Enea era purtat spre infernuri de Sibila (organ al semnificantului) şi Dante precizează că limbajul lui Vergiliu este cheia puterii sale asupra lumii de jos: atunci opera (opus) îşi câştigă întreaga semnificaţie. Astfel, Beatrice (dorinţa) îl va căuta pe Vergiliu în infern, dar nu i se va înfăţişa lui Dante-actor decât după străbaterea arheologică a limbii.

După ce a fost depăşită profunzimea acestei tăceri mecanice (adâncul universului, pol obscur al limbajului) se produce o răsturnare completă care readuce limba la propriul său prezent, la vederea semnificantului (stelelor) şi, II. asistăm la o dezvoltare a semnificatului, ne apropiem cu greu, printr-o participare activă (nu printr-o pasivitate îngrozită), de vârful inaccesibil al muntelui lui Babei, unde se află paradisul terestru. Urcuş din ce în ce mai uşor, pe măsură ce înţelegem mai bine că întreaga *Comedie* este o ucenicie a gândirii, a viziunii şi a scriiturii.

După trecerea prin întunecata pădure, după incoerenţa verbală şi pâlnia de îngheţată tăcere, iată ivindu-se insula pustie unde va renaşte „poezia moartă”. Sufletele reunite sosesc într-o barcă, conduse de un înger, rază de lumină la suprafaţa apei. În acea clipă se redescoperă vocea şi muzica. *Purgatoriul* este, de altfel, o imagine continuă a condiţiei poetice: auzul şi văzul sunt fără încetare chemate (strigăte grăbite şi invizibile, fresce vii pe ziduri şi pământ). Întâlnirea cu Statius – alt scriitor inspirat de *Eneida* – indică noua dedublare a lui Dante-actor: limbajul său se mişcă între două limbaje, cel de dinaintea naşterii sale, cel de după moarte. Intrăm astfel în timpul regăsit care se întoarce la izvoare, în timpul adevăratei acţiuni progresive. Suferinţa nu mai este suferinţă *a* cuvântului, ci *pentru* cuvânt; funcţia imaginaţiei şi a visului devine din ce în ce mai subtilă,

somnul îşi schimbă natura sau, altfel spus, profunzimea, trupul descreşte, tot mai purificat, până la trecerea sa prin foc, dincolo de care îl aşteaptă lumina (dorinţa), a cărei umbră este. Dante umblă, întreabă (întrebarea este motorul principal al *Comediei* şi niciunul din gândurile lui Dante-actor nu-i poate fi ascuns lui Vergiliu şi Beatricei, adică originii limbii şi dorinţei sale aşa cum Dante-actor şi-o înfăţişează dublu, obligându-se să o interogheze), el trece prin „non falşi errori" (greşeli care nu sunt false), prin „visibile parlare" (vorbitul care se vede), prin preschimbarea gândului în vis („e-l pensamenta în sogno transmutai"), în timp ce literele înscrise de înger pe fruntea sa – semn al scrierii impuse (al păcatului) – se şterg una câte una. Adresându-se fără încetare cititorului, a cărui formă vidă şi viitoare („căci vălu-i străveziu şi ca prin sită / tu vei pătrunde adevăru-n sine") o observă alături, tot mai apropiată de un semnificant spontan care se opune celui al infernului – aşa cum cântecele se opun bocetelor – integrat în funcţionarea nici subiectivă, nici obiectivă a acelei „immaginativa", 1 alta fantasia", în discontinuitatea care regăseşte liniştea şi distincţia unui limbaj nou, Dante se îndreaptă, prin întreruperi succesive, spre „1 umană rădice" (rădăcina umană), adică rădăcina unui limbaj dincolo de orice vinovăţie. Aici, marea formă rotativă a *Comediei* e din nou întretăiată, desemnând scriitura care funcţionează.

Io mi son un che, quando amor mi spira, noto, ed a quel modo che ditta dentro, vo significând-o,[198]

superioritate muzicală, înnăscută: dictare a sensului care permite „zămislirea", fapt realizat doar de câţiva, după cum recunoaşte Bonagiunta:

---

198 Eu unu, am zis, cînd dragostca-mi vorbeşte, / ascult la ea şi după-a ei porunci / simţirea-mi prinde-aripi şi zămisleşte“ (Divina Comedie, în româneşte de Eta Boeriuj.

Io veggio ben come le vostre penne diretro al dittator sen vanno strette,[199]

episod urmat aproape imediat, deloc întâmplător, de cunoaşterea generării sufletului şi trupului, apoi de străbaterea focului (unde îl întâlnim pe Arnaldo Daniello şi provensala, în timp ce exclamaţiile latine nu contenesc: noua limbă le cuprinde din ce în ce mai mult pe cele care au precedat-o) şi, în sfârşit, Vergiliu anunţa că va tăcea, că Dante este liber şi sieşi călăuză din acea clipă. Pătrundem astfel în miezul cuvintelor poemului, în „divina foresta spessa e viva” (opusul celei din primul cânt, apropierea de pădurea văzută cândva de departe, inaccesibilă, în înaltul culmii însorite – iar pentru a ajunge la ea, întreg *Infernul* a trebuit să fie străbătut), „sfânta pădure deasă şi vie”, în care natura, reînnoită prin foc, se naşte pe sine, mit al limbajului ca veşnicie născândă şi inepuizabilă, al cărei cortegiu ce apare atunci dansâna şi cântând, purtând semnul unic al dorineţi (Beatrice), indică metamorfoza. Natura este acum doar prezentă, condensare în care un acelaşi semnificant câştigă din ce în ce mai mulţi semnificaţi şi atunci *numele* lui Dante este scris pentru prima şi ultima oară la locul său, odată cu revelaţia misiunii care îi este încredinţată:

e quel che vedi ritornato dilă, fa che tu scrive.[200]

Trecut prin moarte şi uitare; văzând dincolo de somn miezul timpului şi al semnelor despre care vorbeşte acum altfel, bazându-se de acum înainte numai pe dorinţa sa (astfel el nu va mai vorbi ca în vis ci va face dintr-o „obscură naraţiune”, vestire a textului său ca întoarcere, încheiere a trecutului, prezent vizibil, viitor

199 „Şi văd aşi jderi că condeiul vost / se ţine strîns de cel ce-a poruncit," (ibid.)

200 „De-aceea-n slujba lumii, care-i rea / priveşte-acum la cer şi negreşit / ce vezi să scrii cînd te-i întoarce-n ea.“ (ibid.)

desfăşurat al sensului rezervat celor pentru care viaţa este o cursă a morţii:

Tu nota; e come da me son porte: osi queste parole segna ai vivi del viver ch e un correre alia morte),[201]

Dante şi-a devenit propriul mediator, păşind „în rând cu umbra-mpovărată”, un gând care se va putea înţelege, o mână care scrie, un trup care, regenerat în propria memorie, asemeni unui „mugur ce-a-nfrunzit sub soare” va izbuti „salire alle stelle”, să urce la stele, în spaţiul limbajului în care ni se va dezvălui fără rezerve cea mai sintetică scriitură.

III. Atunci apare, odată cu *Paradisul*, o plenitudine a semnificantului, modalitate de repetare a semnelor, opusă celei din *Infern*, în afara timpului şi spaţiului, a acelui *unde* şi *când*, într-o eternitate transparentă, sferică şi arzătoare (spre un 9 vibrant). Textul devine „corabia mea ce-şi taie drum cântând” (acesta este la fel de bine şi sensul care străbate apa „ce n-a mai fost umblată”, şi corabia lui Iason care reprezenta pământul şi care putea vorbi). După spectacol şi participare, iată fuziunea realizată prin echilibrul Dante-actor/Beatrice, bărbat/femeie. Este spaţiul scriiturii care se scrie pe sine, situaţia în care actorul şi dublul său feminin (care devin semnele acestei scriituri) ocupă o poziţie din ce în ce mai centrală, revoluţionară. Trecerea dincolo de uman (trasumanar), spune Dante, n-ar putea fi semnificată prin cuvinte (per verba) şi acest lucru trebuie fără îndoială înţeles: pentru că trecerea are loc în cadrul limbajului, ea n-ar putea fi spusă *de* el. Afirmaţie în curând contrazisa (dar care trebuie să marcheze revărsarea şi excesul limbajului faţă de el însuşi), pentru că necesitatea cuvântului este tot mai acută: umbrele care apar ca reflexe vor să vorbească, cer să fie întrebate, iar

---

201 „înscrie-n minte cîte-ţi spun şi-mparte / cuvîntul meu şi celor vii, de-o viaţă / ce nu-i decît o goană către moarte.“ (ibid.)

actorul – incitat fiind de Beatrice – trebuie să vorbească pentru a-şi satisface cât mai repede dorinţa şi pentru a-şi transforma cuvântul în viziune. Este vorbă acum de o experienţă directă a gândirii, de propria ei consumare, de nedescrisa ei rapiditate (gândirea şi limbajul se află într-un raport asemănător celui dintre săgeată şi arc, şi toate creaturile sunt atrase de acest arc spre ţinta care le este şi sfârşitul). Ne situăm într-o perspectivă pentru care spaţiul şi gândirea sunt de *aceeaşi parte* şi din acel moment apelurile spre cititor devin tot mai presante: numai cititorul („altul") poate să-şi asume acest adevăr care este adevărul unei comunicări nelimitate. Torţe, flăcări, cântece, dansuri, roţi concentrice de foc care, rotindu-se, înfăţişează rând pe rând alte feţe, îşi răspund; fraze care se izolează înainte de a se întoarce într-o horă fără sfârşit – lumini pâlpâitoare, muzici, limbaj perpetuu care nu se întrerupe decât pentru a *vorbi* celui ce vrea să-l audă –, scriere a râsului „l'affocato riso della stella" / râsul înfocat al stelei) marcată din interior, tăcerea, sau mai curând de limbajul care este „unul în toate" („con quella favella ch e uni în tutti"): scriitură care citeşte în „marele op în care nici negrul nici albul nu se schimbă vreodată":

leggendo nel magno volume u non şi muta mai bianco ne bruno,[202]

unde poţi privi oglinda în care „înainte de a gândi, gândirea apare..." Trebuie să vorbim, nu pentru a ne exprima, nu pentru a da o semnificaţie sau alta (care este în orice caz cunoscută deja), ci pentru a stinge dorinţa. Dante arată că, parcurgând acest drum, îşi întâlneşte din nou originea biologică („rădăcina" sa) şi această regresiune aduce cu sine un progres mental instantaneu; el se apropie de clipa în care toate timpurile

---

202 „Plin de dorinţi şi lung mi-a fost ajunul, / urmă, stîrnit de-a sfintei cărţi citire, / a cărei slove-s veşnice ca Unul," (ibicL.)

sunt prezente şi în care viitorul apare „precum auzul ţi-l încearcă / un dulce-acord de orgă”. Dacă vrea să se înscrie în devenire, textul trebuie să manifeste o dublă rigoare; în caz contrar, spune Dante, „mă tem că nu voi mai putea trăi printre cei care vor spune trecut timpului nostru”: scriitura (experienţa radicală a limbajului) este o problemă de viaţă şi de moarte. Iată de ce este important să-i *vedem* limbajul, să ne situăm pe o poziţie care ne va permite să-l observăm cum se scrie, cum vorbeşte şi se scrie lumea căreia îi aparţinem:

Io vidi in quella giovial facella lo sfacillar dell’amor che îi era segnare alli occhi miei nostra favella.[203]

Limbajul păsărilor are de cinci ori şapte vocale şi consoane, iar Dante descifrează şi notează (în latină) ceea ce citeşte în cer. Tot astfel, vulturul care face să răsune acel „eu” şi „al meu”, în timp ce în gândire există „noi” şi „al nostru” (astfel, s-ar putea spune că nu există, de-a lungul istoriei, decât un singur scriptor şi, dacă urmărim mitologia creştină, un singur om este de fapt răspunzător în faţa întregii istorii, iar istoria în faţa unui singur om, unitate care dovedeşte experienţa infinitelor sale limite), vulturul, deci, deţine puterea condensării semnelor: „O, bucurii cereşti, grăii, răsuri ce din a voastre dulci parfumuri unul alcătuiţi”. Cartea universului se cântă şi se scrie în faţa noastră în inima lui Dante, iar cuvântul său naşte în fiece clipă un cuvânt mai arzător, mai dens, în inima mulţimii, în care fiece lucru devine ceea ce este. Atunci spiritul se abandonează „ca fulgerul ce scapă din strânsoare” – alta fulgerare decât cea din *Vita Nuova*, în urma căreia surâsul Beatricei devine de nedescris. Şi astfel, scrie Dante, „poemul sacru” trebuie să „piară”, să-şi accepte absenţa, ca şi cum ar fi devenit parte dintr-un text din care nu mai

203 „Şi-n flacăra lui Jupiter curată / sclipea iubirea ca pe ceruri zorii, / în graiul nost’pria slove însemnată.“ (ibtd.)

este decât o fragmentară apariţie. Cu „vederea slăbită”, actorul se întoarce din nou în „luptă”, iar schimbările vor fi de acum vizibile, transformarea privirii atrăgând-o pe cea a locului în care s-a cufundat (structură opusă celei a structurii metamorfozelor din *Infern*): fluviul strălucitor devine trandafiriu, linia devine cer; ştiinţa este scriere de foc, melodie ameţitoare pecetluindu-se:

Cosi la circulata melodia se sigillava,[204]

În timp ce spiritele se rotesc asemeni sferelor şi strălucesc precum cometele, cu privirea îndreptată spre locul în care „sunt zugrăvite toate lucrurile”. Dante se poate instala în acest cuvânt sărbătoresc care afirmă coexistenţa pluralului şi a singularului (trinitatea), în măsura în care el a încetat să mai fie un lucru sau altul, în care s-a eliberat de orice singularitate (sfântul Augustin: „Risipeşte-te spre a te aduna; ieşi spre a putea intra”). Orbit, el trebuie să vorbească pentru a descoperi un văz de dincolo de întuneric: cuvântul poartă cu el lumina nesfârşitei limpezimi a „curţii iubirii” – lo ben che fa contenta questa corte

Alfa ed o e di quanta scrittura cheme legge amore, o lievemente o forte, *

(binele care satisface această curte este alfa şi omega scrierii pe care iubirea mi-o citeşte – mă învaţă – mai mult sau mai puţin anevoios) – şi Adam, chiar în acest moment, repetă cuvintele din *de Vulgari Eloquentia*, după care – acum limbajul este cel care spune „eu” – apare în sfârşit „râsul universului”:

Cio ch io vedevo mi sembiava un riso dell’universo.[205]

Cio oh io vedevo mi sembiava un riso dell’universo.

---

204 „Cel care-aceste sfinte curţi desfată, / ca Alfa şi Omega mi-e scrisorii / citită mie de Iubire toată.* (ibid.)

205 „în sînul lor văzut-am cum s-aşterne, / de dragoste cuprins ca-n cingătoare, / tot ce răzleţ prin univers se cerne,“ (ibid.)

** Beatrice dispare din nou şi, prin jocul îngerilor, avem viziunea întregului *volum* din care, prin scris, putem surprinde doar o „licărire”:

Nel suo profondo vidi che’s interna legato con amore în un volume cio che per l’universo şi squaderna.**

(Exemple de atemporalitate: „timpul rădăcinile-şi scoboara / în el şi frunza-ntr-altele şi-o ţine” –, de ubicuitate: reflexul şi flacăra reflectată se potrivesc „ca versu-n cânt cu nota ce-l urmează”, privirea atinge fără piedici orice punct al imensităţii –, de multiplicitate: „Fiece scânteie se mişca rotind / în focul ei, şi-erau atâtea-n zbor, / că-n numere nu-i chip să le cuprind.”)

De acum înainte, străbătând cele 9 cercuri care se învârtesc tot mai repede pe măsură ce ne îndepărtăm de margini (aceasta fiind o imagine răsturnată a lumii sensibile), limbajul se apropie de sfârşitul său verbal, tinde spre infinit se istoveşte, nu mai poate fi pronunţat prin ceva deosebit şi, din clipa în care Dante doreşte să vadă unirea imaginii noastre cu cercul, va intra în *roata* care îi pune în mişcare, dintotdeauna, dorinţa şi voinţa. Din clipa în care Dante devine ceea ce vede şi când îşi dă poate seama că era încă de la început ceea ce vedea (ceea ce scria), încetează să mai existe, pentru a face loc textului: *iubirea ce roteşte sori şi stele ne trimite cu gândul la constelaţia sensului şi a cuvintelor a căror poartă se află la mijlocul drumului vieţii noastre*.

IV. Dante distingea în *Convivio* patru nivele de interpretare a unui text: literal, alegoric, moral şi anagogic. Acesta din urmă, spunea el, este „suprasens, ceea ce înseamnă lămurirea spirituală a unei scrieri care, chiar dacă e adevărată şi în sens literal, prin cele arătate vorbeşte despre supremele lucruri ale gloriei veşnice”. Am putea numi acest ultim sens *hiperliteral*, dacă, aşa cum am arătat, posibilităţile concentrice de exemple şi

de traduceri sunt dispuse în funcţie de limbaj (considerat în realitatea sa deplină). Opţiunile concrete ale *Comediei* (povestiri, figuri, semnificaţii) se realizează circular, pornind de la acel ultim sens care trimite la primul, de care îl desparte totuşi un imens spaţiu. „Vălul de versuri ciudate” ne împiedică, nu să le reducem la o semnificaţie clară şi plată, nu să le traducem printr-o suită de semne plate (o limbă moartă), ci să le vedem şi să le trăim (să le citim) aşa cum sunt. „Doctrina” care se ascunde astfel „sub” acest văl este o doctrină a sensului străbătând multiplicitatea semnelor, ceea ce numim *străbaterea scriiturii*, pentru că ea implică în acelaşi timp o lectură şi o scriitură. Dezvăluirea nu este reducţie, ci *pasiune*. Logic, cititorul *Comediei* este Dante, adică *nimeni* – el este şi în „iubire”, iar ştiinţa nu este aici decât o metaforă a unei experienţe mult mai radicale: cea a literei, cea în care viaţa şi moartea, sensul şi nonsensul devin inseparabile. Iubirea este sens şi nonsens, ea este poate cea care, lăsând sensul să evadeze din nonsens, îl face pe acesta din urmă evident şi lizibil: absenţa sau plenitudinea finală sunt echivalente şi trimit la mişcarea lumii încătuşate, descătuşate. În acest drum al corpului spre sens (al corpului, adică al întregii lumi supuse unui lung şi complex ocol, unei gândiri deosebit de exigente: „numai omul, spune Feuerbach, îşi celebrează sărbătorile viziunii teoretice”), limbajul apare ca spaţiu al totalităţii, cale a infinitului: cel care-şi ignoră limbajul slujeşte idolilor, cel care-şi va vedea limbajul, îşi va vedea zeul. *Comedia*, în scrierea sa obstinată, este cea mai impresionantă contestare a oricărei idei despre o altă lume sau despre o lume anterioară, contrariul opoziţiei complice idealism-mecaniscism: negarea decisivă pe care o operează asupra ei înseşi, afirmarea sa dialectică sunt singurele elemente care nu ne afectează cu nimic realitatea. Prin ea asistăm la întemeierea formei care

deţine cuvântul de sfârşit al individului. Literalitatea este cucerită atunci când subiectul a devenit semn, doar după ce l-a citit, simţit şi înţeles. Astfel, el nu numai că produce, învaţă sau traduce limba lumii ci, printr-o permanentă revoluţie, el şi *este* această limbă, la propriu, nu la figurat, fiindu-i o limită ireductibilă, nemaiputând fi deci redusă la o expresie mai simplă. Aici toate „semnificaţiile" sunt deficitare şi nu-şi realizează scopul care le-a precedat întotdeauna. Noi *suntem* întrepătrunderea *Infernului*, a *Purgatoriului*, a *Paradisului*; noi *suntem* comedia care scrie iubirea, sensul şi cuvântul. Spre a putea scrie *Infernul*, Dante a fost în *Paradis*; dar, doar pentru că a putut scrie *Infernul*, el a avut revelaţia *Paradisului*.

În traducerea serială a *Comediei*, Botticelli a înţeles că textul era un corp unic în continuă transformare, astfel încât un fragment era totdeauna doar anunţul, replica, anularea sau încheierea altuia, printr-o lege a reversibilităţii neîncetat verificată, în spiritul căreia a fost compusă şi trăită cartea. Revenirea la acel spaţiu al numerelor de la care s-a pornit este inevitabilă. Peisaje, personaje, sunt cuvinte ale unui limbaj impersonal în care Dante s-a văzut şi s-a scris asemeni unui cuvânt printre altele, împlinind ceea ce şi limbajul împlinea în el: drumul totalităţii spre „iubire" care, destrămând-o, dă naştere unei noi experienţe generale. Botticelli, multiplicând şi diversificând trăsăturile, eliberând geometria textului, condensările şi deplasările sale, mergând dinspre o multiplicare intensă spre un echilibru care se rarefiază şi dispare în cele din urmă, a arătat că de la o pagină albă la o altă pagină albă, de la o faţă a paginii la cealaltă, distanţa ar putea fi cea a lumii explorate în maxima ei dimensiune. Ne mai gândim, în încheiere, la această frază a unui contemporan al lui Dante, a acelui dominican dispărut după ce Biserica îl

condamnase – în timp ce Dante era exilat şi apoi condamnat la moarte de către Florentini – la acel Eckhart, ale cărui predici redescoperite la începutul secolului al XIX-lea îl surprindeau pe Hegel: „Acolo eu sunt ceea ce eram, nu cresc şi nici descresc, căci sunt acolo, cauză nemişcată a mişcării tuturor lucrurilor”.

Marcelin Pleynet

LAUTRÉAMONT POLITIC *[206]

„Să scoatem filosofia din sala de conferinţe şi din cărţile filosofilor şi să o transformăm într-o armă puternică în mâinile maselor”.

Ducasse politic nu implică, evident, o reîntoarcere la tezele apărate de Philippe Soupault în 1927, teze care asimilau personajul pus în scenă de Jules Vallès în *l'insurgé* (Insurgentul) cu autorul *Ciuturilor lui Maldoror* şi al *Poeziilor*. A accentua, aici, Ducasse *politic* înseamnă pentru noi a accentua activitatea unui text literar în însuşi câmpul său. Intenţia noastră este deci de a desfăşura evantaiul studiilor şi criticilor consacrate lui Ducasse şi de a analiza diversele forme, mişcări, tendinţe care le autorizează, care le constituie. Nu consider că ceva din ce s-a publicat în cursul acestor ultimi ani ar pune într-un fel sub semnul întrebării cercetările teoretice cele mai avansate sau că ar aduce informaţii noi şi temeinice. Totuşi, o inflaţie editorială în jurul numelui şi scrierilor lui Isidore Ducasse ne obligă să revenim astăzi la ceea ce o anumită practică culturală pune astfel implicit în joc. Toate acestea presupun, în acelaşi timp, o lectură critică a propriilor mele texte publicate deja despre Lautréamont, lucrări pe care le pot aprecia ca făcând insuficient faţă diverselor moduri de exploatare în curs de constituire.

Tabloului recapitulativ al cărţilor consacrate lui

---

206 Acest text dezvoltă o comunicare susţinută la 13 ian. 1971, cu ocazia unei reuniuni a Grupului de Studii Teoretice de la Tel Quel.

Ducasse în 1970 trebuie să-i adăugăm numeroase articole, teze şi felurite alte lucrări; cantitatea lor e enormă şi aparent justificată de centenarul morţii scriitorului. Eveniment pe care fagocitele criticii literare, universitarii şi alţii, îl celebrează cu o grabă îndoielnică. Cunoaştem prea bine cât spaţiu, cât de puţin spaţiu i-a fost rezervat lui Ducasse până acum în învăţământ şi în istoriile literare. Lectura lui Ducasse a fost până nu demult o îndeletnicire a maniacilor micii istorii, specializaţi în autori minori – ce altceva a vrut să sublinieze editura Gallimard cuplându-l pe Ducasse într-un volum cu Germain Nouveau? Deci, o lectură rezervată obişnuiţilor Bibliotecii Naţionale şi câtorva scriitori. Iată însă că astăzi Ducasse intră brusc în sălile Sorbonei şi ale Universităţilor din provincie, iată că severa editură Garnier îl înscrie în catalogul său între Lamartine şi Leibniz, alături de Xenofon şi de Auguste Comte. Iată că Ducasse, care şi-a pregătit cu atâta grijă dispariţia biografică, se vede azi împovărat cu o viaţă pasionată şi cu o viaţă paralelă. Iată-l azi revendicat în stânga şi în dreapta, iar dacă pentru Francis Ponge el era, într-un mod poate puţin „ilustrativ”, o umbrelă pe care o poţi deschide sau închide după împrejurări, pentru alţii, el a devenit azi o vestă uşor de întors, care poate fi purtată pe ambele feţe.

Pe scurt, ce rol pot oare juca azi toţi aceşti Ducasse de la Table Ronde, Sorbona, *Tel Quel*, *N.R.F.*, *Lettres françaises*, *Quinzaine littéraire* şi aşa mai departe? Să se fi produs cumva o revoluţie în lumea literelor, să fi intrat cumva avangarda, odată cu Michel Foucault, la Collège de France, aşa cum se prefăcea de curând a crede un hebdomadar? Sau, mai degrabă, toate acestea sunt doar simptomul unei mişcări mai complexe, al unor noi alunecări de teren încă puţin sesizabile? Aş spune că, într-un anume fel, modernismul academic care e pe cale

să se constituie are nevoie de Ducasse şi că, cu câteva omisiuni, cu câteva rezerve (aşa se instituie istoria), ar putea să şi-l însuşească. Una din problemele la care aş vrea să găsesc un răspuns astăzi priveşte micul comerţ istoric care se află în centrul acestei inflaţii editoriale. Sau, dacă vreţi, modul în care ne sunt oferiţi aceşti Ducasse, unul mai obiectiv decât altul. De aceea, vom fi nevoiţi, la rândul nostru, să facem puţină istorie, Pe de-o parte, deci, o tăcere convenită, iar pe de alta, o insistenţă care nu se poate fonda decât pe omisiunile istorice, atribuie – sau lasă să se atribuie – suprarealismului şi suprarealiştilor „descoperirea” lui Isidore Ducasse.

Însuşi Aragón pare să ţină enorm astăzi la această versiune – a se vedea *„Lautréamont et nous”* (Lautréamont şi noi), apărut în *Lettres françaises* în iunie 1967. Or, nimic real în toate acestea. Chiar după spusele lui Aragón, tot ceea ce puteau să ştie despre Ducasse cei care aveau să devină suprarealişti era foarte puţin, dacă nu inexistent. Aragón şi Breton cumpără în 1917 toate numerele pe care le puteau găsi atunci din *Vers et Prose* (Versuri şi Proză) în care figurează primul Cânt al lui Maldoror, pentru a-l trimite prietenilor lor (Tzara nu-l va descoperi pe Ducasse decât mai târziu). Şi totuşi, în 1917, chiar dacă nu era bine cunoscut, Ducasse era departe de a fi un autor necunoscut. Ultima ediţie din *Cânturile lui Maldoror*, apărută, într-adevăr, în 1890, este într-un fel a doua (sau dacă vrem a treia) în 20 de ani; extrase din primul Cânt şi din Cântul al II-lea au fost publicate în Belgia şi Italia, primul Cânt a fost publicat integral în Germania; au apărut de asemenea peste zece articole, mai mult sau mai puţin scandaloase, între care, în 1914, în *La Phalange*, un studiu al lui Valéry Larbaud intitulat „Les poésies d’Isidore” (şi consacrat *Poeziilor*). Se ştie că suprarealiştii au publicat textul *Poeziilor* doar

în 1919, în *Littérature*, numerele 2 şi 3. Bineînţeles, aceste prime ediţii şi aceste prime critici sunt departe de a fi strălucitoare, dar sunt ele oare mult mai stupide decât unele dintre criticile care pot fi citite astăzi? Se înţelege că aceste articole nu reprezintă nici pe departe opera unor autentici lectori ai lui Ducasse, dar cine mai citeşte astăzi *Poeziile*? Iar dacă suprarealiştii se numără efectiv printre primii care au avut foarte vag conştiinţa problemelor pe care le pun textele lui Ducasse, nu trebuie să uităm că, pe această cale, Alfred jarry – despre care, fiind apropiat de nişte bătrâni glumeţi, nu se vorbeşte destul – i-a precedat de altfel pe suprarealişti. Şi, într-o cu totul altă ordine de idei, să nu-l omitem pe Gide care, în 1905, se entuziasmează la lectura Cântului al şaselea al lui Maldoror, pe care i-l face de îndată cunoscut lui Jacques Copeau. Nu este, bineînţeles, cazul să ne imaginăm ce s-ar fi întâmplat cu cunoştinţele noastre despre Ducasse dacă suprarealiştii nu s-ar fi transformat în purtătorii lui de cuvânt. Dar, pentru că exista o istorie, nu trebuie să omitem nimic. Nu, nu datorăm suprarealiştilor descoperirea *Cânturilor* şi a *Poeziilor* şi e suficient să citim scrierile lor pentru a ne lămuri în această privinţă. Produs radical al unei transformări istorice radicale, *Cânturile lui Maldoror* şi *Poeziile* au fost descoperite de tot felul de scriitori, fiind purtate în mod inevitabil de istorie. Lectura suprarealistă a lui Ducasse transformă activitatea acestuia într-un soi de fetişism religios care îl va face pe Artaud să scrie: „Insist asupra faptului că Isidore Ducasse nu era nici halucinat, nici vizionar…” Sau: „Unele suflete au vrut să-şi recâştige liniştea, Lautréamont le-a rezistat şi a scris *Cânturile lui Maldoror*…” La rândul său, Bataille va scrie: „Socotesc condamnabil faptul că făţarnicii fac dintr-un om ca Ducasse un abominabil idol poetico-religios”. Contrar unor opinii actuale, lui Artaud şi lui

Bataille li se datorează, *obiectiv*, deschiderea specifică spre eficacitatea textului lui Ducasse, şi nu suprarealismului care a încercat să limiteze imediat acest text la nişte consideraţii „poetice”. Trecerea lui Ducasse prin suprarealism şi etapa suprarealistă trebuie citite într-un câmp istoric care rămâne de descifrat în ordinea *contradicţiilor* sale productive. Şi, în această ordine, turbulenţii de altă dată bătrânii maeştri dogmatici cu ifose estetice de ieri, precum şi farsele testamentare de azi sunt, toate, literă moartă. Nu ne interesează unde se încheie cariera unui scriitor, la teatru sau la Élysée, dar cu condiţia să nu ni se impună târgul prin care ar trebui să lăsăm istoria pe seama cultului strămoşilor şi invalizilor. Însă societatea pe care aceşti domni se bazează nu este atât de secretă încât mobilul social şi capitalul să rămână nedezvăluite; nu e vorba de o societate secretă a scriiturii – scriitura nu e o societate – ci de o societate secretă a scriiturilor; la urma urmelor, toate acestea au un iz de notariat şi de burghezie insalubră. Să vedem mai curând ce scrie Bataille în 1929, în *Jeu lugubre* (*Joc lugubru*): „Niciunde, de la un capăt la altul al ţinuturilor în care se trăieşte burghez, cu siguranţă nu se petrece mare lucru care să difere sensibil de restul, de timpul trecut, de tradiţiile politice, de tradiţiile literare: totuşi, fără să acord de altfel vreo importanţă acestui fapt, pot să spun că a devenit imposibil să te refugiezi în «ţara plină de comori» a Poeziei, fără să fii considerat în mod public drept laş”; sau, chiar în subiectul discuţiei noastre: „N-o să manifest de fapt niciun moment o lipsă de respect care se dovedeşte încă de la început limâtată. La urma urmelor, puţin contează dacă marile şi sinistrele relicve sunt acuzate de către unii cu violenţă (sau poate numai cu ostentaţie) când, în acelaşi timp, aceştia manifestă tendinţa de a se instala obscur în regiuni fără îndoială

divine, în acele «ţări pline de comori» în care e minunat să trăieşti sacru, asemeni unei comori poetice. Atunci, contează la fel de puţin complicele dispărut (în cazul de faţă Isidore Ducasse) pe care vor să-l compromită în această beatitudine cabotină. Socotesc condamnabil faptul că făţarnicii fac dintr-un om ca Ducasse un abominabil idol poetico-religios. Dar, înainte de toate – şi am s-o repet în cele mai diverse moduri – lumea nu e locuibilă decât cu condiţia ca nimic să nu fie respectat, respectul nefiind decât unul din modurile de emasculare colectivă a cărei victimă stupidă şi grotescă e specia umană”. De acea, nu e deloc întâmplător că în unei speculaţii, Bataille şi Artaud ocupă azi locul complicelui mort Ducasse. La urma urmelor, toate acestea ar fi, cum spune pe bună dreptate Bataille, fără importanţă, dacă n-ar fi ambiguităţile exploatate astfel din punct de vedere istoric. Putem spune că pentru noi, în procesul istoriei, numai activitatea textelor permite utilizarea numelor care le semnează; nu vom admite deci o folosire a acestor nume care, falsificând munca reprezentată de ele, încearcă să oblitereze istoria alcătuită de aceste texte. Să fiu bine înţeles: nu mă îndepărtez aici ci, dimpotrivă, mă apropii de subiectul anunţat al acestei intervenţii, şi nu stabilesc vreo analogie între Ducasse, Bataille, Artaud etc. Din contră, am ajuns tocmai în punctul în care se defineşte vidul specific care caracterizează lectura suprarealistă a lui Ducasse, în speţă, în evoluţia cuplului metafizic Aragón/ Breton, al cărui revers istoric investeşte dubla carenţă filosofică, reprezentată de numele lui Stalin şi al lui Troţki, în raport cu Lenin. O asemenea situaţie ne permite să afirmăm că suprarealismul nu l-a descoperit pe Ducasse, după cum nu l-a descoperit nici pe Freud. Să vedem mai degrabă la ce duce astăzi adorarea suprarealistă a „idolului poetico-religios” Ducasse; la ce duce o atitudine

care, solicitând textului din *Ciuturi* şi *Poezii* tipul de mesaj pe care-l aşteaptă protestanţii din partea Bibliei, socoteşte drept sacrilegiu orice studiu care înţelege să considere acest text în sensul unei teorii a cunoaşterii. Exploatarea acestui defect de lectură nu se lasă aşteptată la adăpostul alăturării de opere care alcătuiesc obscura şi mediocra istorie a literaturii franceze: iată textul lui Ducasse prezentat deformat în *Revue d'histoire de la littérature de la France*, text al unui autor pe care nu-l vom putea niciodată cunoaşte bine, dacă persistăm în a-l prezenta de la egal la egal cu Lamartine şi Apollinaire în vreun Pantheon al literelor. Altfel spus, iată-l pe Ducasse semnând prin procură suprarealistă contractul ireductibilităţii geniului artistului şi al poetului. Astfel, ceea ce suprarealismul şi dogmatismul au refuzat să citească, devine astăzi utilizabil şi trece în contul ideologiei dominante, cu nuanţarea că ciorovăielile de ieri stau la baza alianţelor şoptite azi prin anticamere. Aceeaşi este situaţia inflaţiei numelui lui Ducasse, care se cere folosit ori de câte ori vrem să vindem puţină istorie suprarealistă.

Dar toate acestea spun prea mult şi de fapt nimic, mai alês despre ceea ce încearcă să minimalizeze respectivele complicităţi şi tocmeli ale literatorilor. Şi cine e implicat, de fapt, în raport cu instituirea istoriei metafizice şi mecaniciste, dacă nu materialismul istoric şi materialismul dialectic? în ce ne priveşte, suntem de părere că revoluţia produsă de Marx şi Engels nu a fost fără consecinţe în practica „literară" şi că aceste consecinţe au afectat şi transformat întregul câmp al practicii ideologice. Susţinem că textul lui Ducasse nu are nimic sacru, că el este programat de această revoluţie fără precedent şi că acest program, şi nu altul, constituie istoria noastră. Susţinem că, până nu demult, acest program nu a fost citit şi că practica ideologică în

câmpul literar, ca şi în multe altele, a fost cel mai adesea tributară unui eclectism şi unui empirism datorate unei orbiri specifice a practicii politice. Facem aici o referire la prefaţa lui Louis Althusser la *Pour Marx* *Pentru Marx*\ şi la ceea ce Althusser numeşte „mizeria franceză”. În literatură, ca şi în politică, idealismul şi materialismul mecanicist, oportunismul şi aventurismul se caracterizează prin ruptura dintre subiectiv şi obiectiv, prin separarea cunoaşterii de practică. Nu e deloc întâmplător că asemenea informaţii devin deosebit de evidente în câmpul practicii literare, nu e deloc întâmplător că oportunismul contemporan este nevoit să ascundă activitatea lui Ducasse şi că această afacere are loc pe teren suprarealist.

Ne aflăm aici în faţa unei utilizări a contradicţiilor proprii transformării practicii ideologice, aşa cum a fost ea programată de revoluţia economică. Într-adevăr, e evident faptul că, în ceea ce priveşte aspectul în discuţie, empirismul care a dominat evoluţia practicii ideologice, pornind între altele de la revoluţia industrială, este marcat în două feluri contradictorii – în măsura în care, pe de-o parte, această practică e susţinută în continuare de un curent reacţionar şi, pe de altă parte, în măsura în care acest curent este deja investit cu transformări specifice. În definitiv, e de-ajuns să privilegiem corpusul cel mai puţin cercetat – şi această activitate poate fi definită ca o practică politică – (toate corpusurile fiind de fapt mai mult sau mai puţin investite), pentru ca transformarea specifică să fie astfel trecută de partea a ceea ce ea trebuie să contrazică. Dintr-un punct de vedere, linear în ultimă instanţă, aceasta ar echivala cu încercarea naivă de a citi în toate textele ceea ce poate fi citit într-unul din ele, cu utilizarea unei lecturi ca ştiinţă care poate fi aplicată mecanic tuturor textelor; ceea ce ar însemna o ignorare a specificităţii muncii textuale. În

acest fel, Ducasse şi Apollinaire (dar în locul lui Apollinaire ar putea fi puşi mulţi alţii) sunt luaţi în considerare în mod egal şi astfel, activitatea derutantă a celui de al doilea anihilează forţele generate de primul. Celălalt punct de vedere, mult mai eficient, aparţine unei tendinţe despre care am vorbit şi care preferă devierea printr-un spaţiu deschis, o vreme, unei practici empiriste: adică, devierea universitară prin suprarealism, cu scopul de a reduce forţa antagonismelor care au generat suprarealismul şi pe care acesta s-a dovedit incapabil să le adâncească. Şi aici demersul este politic; el constă în a miza pe obscuritatea suprarealismului, pe care îl celebrează pentru ca, reducându-l, să-l poată folosi împotriva forţelor care l-au bântuit. Astăzi ştim cine dirijează această operaţie şi împotriva cui. Am mai spus-o deja: tocmeala esoterico-universitară are menirea de a diminua importanţa revirimentului teoretic produs în cursul acestor ultimi ani şi care, în ce-l priveşte în special pe Ducasse, a avut loc în primul rând la *Tel Quel*. La urma urmelor, aş vrea să aflu unde aş putea citi pretinsele lucrări de astăzi despre scriitură [*écriture*]. * Am spus toate acestea pentru a clarifica situaţia, având în vedere faptul că *Tel Quel* e pus întotdeauna în situaţia de a juca rolul copacului care ascunde pădurea. Fenomenul e cu atât mai semnificativ în ceea ce-l priveşte pe Ducasse, cu cât se observă ca cercetarea de la *Tel Quel* programează, până în cele mai mici detalii, majoritatea publicaţiilor recente al căror obiectiv este tocmai de a-i împiedica lectura. Nu voi intra aici în analiza alianţelor contradictorii pe care aceste publicaţii le implică. Trebuie totuşi subliniate alianţele obiective determinate, sub un pretext sau altul, de refuzul de a lua în considerare o forţă de muncă pusă la dispoziţia tuturor. În acest caz pot fi avansate mai multe ipoteze. Prima, cea

pe care am dezvoltat-o, ar lăsa să se presupună că obiectivul activităţii în discuţie a fost perfect înţeles, hotărându-se acoperirea şi cenzurarea sa politică şi, mai ales, interzicându-se accesul marelui public spre el; a doua ipoteză avansează ideea că autorii studiilor publicate în acest an sunt împotriva activităţii. Dar atunci, de ce să nu fie discutată? în fine, a treia ipoteză se opreşte asupra dificultăţii acestei activităţi. Dar atunci, de ce să nu căutăm să o înţelegem? Absurditatea aparentă a unei asemenea situaţii este cu atât mai mare atunci când ea confruntă textul lui Ducasse cu cea mai completă lectură a lui de până acum (mă refer la „Science de Lautréamont" a lui Philippe Sollers) (*Ştiinţa lui Lautréamont*). În faţa unei cercetări fără precedent şi care e tocmai contrariul unui act de apropiere, absurditatea cochetăriilor culturale îşi dezvăluie dimensiunile reale. Această constantă deplasare politică care, din nefericire, nu e în A se vedea *Nota explicativă*.

totdeauna atât de uşor descifrabilă, ne obligă, între altele, bineînţeles, să revenim asupra diverselor moduri de apropiere care exploatează contradicţiile proprii terenului nostru ideologic. E cunoscut modul în care au fost utilizate, în repetate rânduri, în istorie, textele lui Lenin despre cultură şi artă, utilizare împotriva căreia a trebuit să se reacţioneze. Utilizare dogmatică, de tip „stalinist", care poate fi regăsită, completată cu o lipsă de maturitate politică şi teoretică, în anumite forme ale stângismului; utilizare care constă, de fapt, în a lua „judecăţile" lui Lenin drept lege, fără a fi interesaţi de raportul pe care ele îl întreţin cu gândirea lui Lenin. Această poziţie este astăzi, din fericire, criticată; astfel, intervenţiilor lui Lenin le-a fost restituit caracterul polemic şi politic, eliberând câmpul „literar" de ceea ce îl oprima. Dar tocmai aici prefaţa lui Althusser la *Pour Marx* îşi relevă, pentru noi, întreaga dimensiune: „sub

proteguirea dogmatismului dominant, o altă tradiţie, negativă, a învins-o pe prima, o altă tradiţie, deci, sau, mai curând, ceea ce am putea numi, ca ecou la acea «deutsche Misère» al lui Heine, «mizeria noastră franceză»: absenţa *tenace*, profundă, a unei reale culturi teoretice". Această indicaţie a lui Althusser nu este numai o critică; ea este şi, implicit, o punere în gardă, pentru că, într-adevăr, gândindu-ne la ceea ce ne reuneşte aici, a elibera câmpul „literar" de presiunile dogmatice este o activitate esenţială (de unde importanţa punerii în gardă) cu condiţia ca această „eliberare" să fie dublată de o reală activitate teoretică, fără de care am aluneca spre un liberalism empirist, al cărui dogmatism răsturnat (refuzul dogmatic al teoreticului, poziţia metafizică) este o altă formă de intervenţie politică. Exemplele ilustrative în acest sens nu lipsesc. Mă voi mulţumi să-l citez pe cel mai recent, apărut în *les Lettres françaises* sub titlul *Le créer* (*Creatul*);

Primul extras sau luare de poziţie obscurantistă:

„Ca să mă explic mai direct: consider abordarea lingvistică a poeziei ca pe un soi de expediţie, de explorare care merită să fie încurajată, cu o singură condiţie, însă: ca exploratorul să nu uite niciodată acea zonă a poeziei a cărei Trăsătura caracteristică este de a fi inexplorabila, de a fi inexploratului".

Al doilea extras sau concluzie:

„Şi iată că omul scrie aşa cum face dragoste. În deplina şi întreaga sa puritate..."

Aceasta ilustrează cum nu se poate mai bine de ce voinţa de a reveni asupra canonizării cuvintelor lui Lenin pare explicabilă doar într-o perspectivă care ia în considerare şi dezvoltă câmpul teoretic deschis de Lenin, fără a expulza practicile semnificante în paradisul micilor abateri şi al bunelor intenţii. În ceea ce mă priveşte, voi

spune că refuzul dogmatismului şi refuzul eclectismului constituie una din condiţiile necesare pentru a scoate gândirea lui Lenin din sala de conferinţe, pentru a o transforma într-o armă critică, şi că această cale presupune în *acelaşi timp* aplicarea gândirii lui Lenin la practica teoretică a literaturii şi artei.

Deşi „aplicare” nu e termenul exact şi ar trebui găsită o noţiune care să nu situeze ştiinţa în această poziţie transcendentă. Poate că astăzi s-ar putea propune, pentru a defini tipul de raport al câmpului de investigare a scriiturii cu ştiinţele, termenul de „duplicare” dialectică. Duplicare, în sensul în care în această activitate nu poate fi vorba de un mesaj, de o lege aplicată mecanic, ci de o dublă corespondenţă transformaţională.

În „La Science de Lautréamont” 2, Sollers remarcă tocmai acordul fundamental între operaţia globală a lui Ducasse şi gândirea revoluţionară a lui Lenin, definind această cale, această lege de trecere: „nu numai o unitate a contradicţiilor, ci o trecere a *oricărei* definiţii – calitate, trăsătura, aspect, proprietate – în *oricare* alta” (Lenin). Se ştie că pentru Lenin, conceptul este o „formă de exprimare a mişcării”, „o flexibilitate multilaterală, universală a conceptelor, mergând până la identitatea contradicţiilor – iată esenţialul” şi, de asemenea: „Dacă totul se dezvoltă, asta înseamnă că totul trece dintr-*unul într-altul*”. Aceste citate din Lenin, intersectând şi dezvoltând „operaţia” lui Ducasse, trasează aici, prin revenire, „trecerea” spre o teorie deschisă în textul lui Lenin. Teorie care nu este nici dogmatici, nici liberală, nici dogmatico-liberală, nici liberalo-dogmatică, ci ştiinţifică, adică o teorie care exclude, sub orice pretext şi din perspectiva noastră – aceea a revenirii la activitatea şi gândirea lui Lenin –, care exclude deci posibilitatea ca o mantie a lui Noe să fie aruncată asupra

istoriei, fie ea şi aparent „literară”.

Cu siguranţă, nu e întâmplător faptul că, aşa cum demonstrează Sollers, pentru câmpul care ne interesează, definiţiile lui Ducasse pot fi reperate în teoria deschisă de Lenin, după cum definiţiile lui Lenin trec în textul lui Ducasse. Şi, pornind de aici, cu siguranţă nu e întâmplător faptul că azi suntem constrânşi să punem, în mod ferm şi fără niciun subterfugiu, probleme care vizează această ultimă sută de ani de istorie aparent literară. Pentru a celebra centenarul morţii lui Ducasse şi pentru a face bilanţul acestei sute de ani pe care, într-un fel sau altul o moştenim, trebuie să ne raportăm la cercetările cele mai avansate. Aceste întrebări, care n-au fost puse niciodată câmpului ideologic dominant înfruntat de activitatea desfăşurată, se află azi în centrul preocupărilor noastre. Însăşi condiţia cercetării pe care o întreprindem e legată de descifrarea şi de deconstruirea ideologică a acestei ultime sute de ani, în cursul căreia a fost încetăţenit sistemul de alianţe (dogmatism/reacţionar) pe care burghezia se grăbeşte să-l oficializeze prin universităţi şi în alte părţi.

Burghezia (şi mica burghezie, deci!) are cel mai mare interes ca practicile semnificante să rămână în *no man's* landul purei creativităţi: fără ştiinţă, fără filosofie, şi mai ales fără politică. Mesa se celebrează între „artişti”, în timp ce, de cealaltă parte a zidului de imagini, masele se cuminecă.

Pentru a încheia, aş vrea să revin aici asupra studiului pe care l-am consacrat textului lui Ducasse. De îndată ce acest text a fost publicat, mi-am dat seama că lipsea dezvoltarea care l-ar fi putut articula în complexitatea întregului social. Am semnalat acest lucru într-o convorbire realizată atunci cu Jacques Henric. Dar, în acest sens, a trebuit să apară eseul lui Sollers şi

studiile Kristevei pentru ca eu să pot înţelege mai exact punctele pornind de la care această articulare fusese în mod inevitabil ratată. Faptul că diversele critici suscitate de acest *Lautréamont par lui-même* nu au subliniat carenţa amintită nu e deloc surprinzător, în măsura în care tocmai această carenţă permitea transferul unui anume tip de cercetare în contul exploatării literare şi, mai ales, în măsura în care o revenire asupra carenţelor, asupra acestor lipsuri implica un avans teoretic evitat cu grijă, în interesul lor, de criticii şi exploatatorii literari. Fără să revin asupra aventurilor istorice ale textului lui Ducasse şi, în primul rând, asupra episodului suprarealist care, s-a văj zut, nu e nici fără consecinţe, nici lipsit de „interes", am să mă opresc aici la două momente deosebit de semnificative ale acestor carenţe care permit toate exploatările posibile. Primul moment vizează faimoasa falsă problemă a izvoarelor, iar cel de-al doilea, utilizarea romanului negru. În ceea ce priveşte „izvoarele" lui Ducasse, intenţionând pe atunci să smulg inteligibilitatea textului din filiaţia culturală de care nu fusese detaşat, m-am lăsat prins, într-un fel, chiar în capcana pe care mi-am propus să o dezvălui. Punând în discuţie noţiunea de „originalitate", atât de preţioasă apărătorilor metafizicii artei, artistului, creaţiei etc., desprindem mecanic activitatea lui Ducasse de istoria gândirii, pentru a nu o lua în considerare decât pornind de la istoria limbajului. Punct de vedere care ne permite desigur să reperăm existenţa permanenţei unor anume structuri, cum sunt cele ale subiectului în retorică, dar care, ignorând sau îndepărtând determinările istorice ale semnificantului şi implicaţiile consistenţei sale semantice, lasă drum liber tuturor investirilor idealiste. La urma urmelor, dublul scop al acestei cărţi era, pe de-o parte, să-l elibereze pe Ducasse de „religiozitatea" suprarealistă şi, pe de altă parte, de prăfuita istorie a

literaturii. Astfel, voind să evit „capcana” izvoarelor literare, am alunecat în capcana reversului său formalist. Aşa cum, vrând să evit „religiozitatea” suprarealistă – şi Sollers a demonstrat foarte bine acest lucru – am alunecat, într-un anume fel, în capcana teologiei „blanchot”-eşti. Astfel, tot ce am notat încă de la apariţia cărţii mele, şi anume „carenţa” înscrierii sale în istorie, era de fapt mult mai important decât ceea ce fusesem atunci în măsură să întrevăd, şi îmi fusese disimulat de falsa problemă a izvoarelor; e vorba de constituirea unei istorii specifice prin lectura transformaţională pe care o oferă un text. În această perspectivă, trebuie revenit aici asupra conceptului decisiv de „inter-textualitate”, aşa cum, a fost definit de Julia Kristeva. Pe de-o parte, conceptul de *inter-textualitate* înlocuieşte noţiunea de *intersubiectivitate* (Bahtin, „Le mot, le dialogue, le roman”[207]) („Cuvântul, dialogul, romanul”) şi, pe de altă parte: „Văzut ca text, *romanul* este o practică semiotică în care pot fi citite, sintetizate, traiectoriile mai multor enunţuri. Pentru noi, enunţul romanesc nu este o secvenţă minimală (o entitate definitiv delimitată). Este o operaţie, o mişcare care uneşte, şi chiar mai mult, *constituie* ceea ce s-ar putea numi *argumentele* operaţiei care, în studiul unui text scris, sunt fie cuvintele, fie succesiunile de cuvinte (fraze, paragrafe) ca semerne. Fără a analiza entităţile (înseşi semenele) vom studia *funcţia* care le înglobează în text. Este vorba, într-adevăr, de o funcţie, adică o variabilă dependentă, determinată, ori de câte ori variabilele independente pe care le leagă sunt determinate; sau, mai clar, este vorba de o corespondenţă univocă între cuvinte sau între succesiunile de cuvinte. Este, deci, evident că analiza pe care o propunem, deşi operează cu unităţi lingvistice, este de ordin translingvistic. Metaforic vorbind, unităţile

---

207 în Recherche pour une sémanalyse, coll. ‚Tel Quel’.

lingvistice (şi în special cele semantice) ne vor servi doar drept trambulină pentru a stabili *tipurile de enunţuri romaneşti* ca tot atâtea *funcţii*. Punând secvenţele semantice între paranteze, eliberăm *aplicaţia* logică care le organizează, plasându-ne astfel la un nivel *suprasegmental*. Aparţinând acestui nivel suprasegmental, enunţurile romaneşti se înlănţuie în totalitatea producţiei romaneşti. Studiindu-le astfel, ne vom constitui o tipologie de enunţuri romaneşti pentru a cerceta, într-o a doua etapă, provenienţa lor extraromanescă. Numai atunci vom putea defini romanul în unitatea sa şi/sau ca ideologem. Altfel spus, funcţiile definite pe ansamblul textual extraromanesc Te câştigă o valoare în ansamblul textual al romanului Tr. Ideologia romanului este tocmai această funcţie *intertextuală* definită pe Te şi cu valoare în Tr" („Le texte clos"[208]) („Textul închis"). De asemenea, în „L'engendrement de la formule"[209]: „Această deschidere spre ceea ce generează sensul îşi găseşte un agent eficace nu numai în complexele semnificante ci şi în «extras», adică în citatul a cărui origine nu e indicată".

În operaţia pe care o impune, acest concept de intertextualitate, aşa cum îl defineşte Julia Kristeva, permite să conferim textului lui Ducasse, graţie multiplelor extrase pe care le cuprinde (citate sau de altă natură), fundamentele istorice care-i aparţin şi care, prin articulările lor, îi constituie în mod obiectiv forţa. Nu intenţionez să trec la elaborarea studiului presupus de această abordare critică a *Ciuturilor lui Maldoror* care, de-a lungul istoriei idealiste specifice culturii noastre, ne-ar dezvălui ţesătura contradicţiilor productive ale unuia din elementele determinante ale modernităţii noastre. Altfel spus, mă voi mulţumi să revin asupra

208 Idem.
209 Idem.

organizării forţelor grezente în *Ciuturile lui Maldoror*. Şi, întâi de toate, în special asupra a ceea ce, pentru modul nostru de lectură şi, mai ales pentru cel al secolului al XIX-lea, programează fundamental orice operă numită încă „operă de imaginaţie”, adică numele autorului. Ceea ce apare înscris la începutul ediţiei *Ciuturilor lui Maldoror*, acest nume de Lautréamont, înainte de a fi un pseudonim, este un program asupra căruia nu se va insista niciodată îndeajuns. Într-adevăr, chiar înainte de-a deschide cartea şi chiar înainte de a-i citi titlul, cititorul a intrat deja în contact cu ceea ce constituie travaliul scriitorului, şi anume, transformarea titlului romanului lui Eugène Sue, LA-TREAuMONT într-un nume LAuTREAMONT, care va semna un „alt” roman. Faptul că primele două ediţii ale Cântului I au apărut fără semnătură nu schimbă cu nimic rolul jucat de pseudonim; aceasta înseamnă pur şi simplu că programul nu ar fi fost realizat doar în urma lecturii acestui Cânt I izolat. Tot astfel, atunci când în strofa a cincea a Cântului VI, Maldoror îi scrie lui Mervyn, pregătindu-şi doar proiectul, se mulţumeşte cu „trei stele în loc de orice semnătură...” (Cântul VI, strofa 5), chiar cele trei stele cu care au fost semnate primele două ediţii ale Cântului I. în ceea ce priveşte, în mod special, *Ciuturile lui Maldoror*, o argumentare solidă nu se poate baza, în niciun caz, pe variantele unei publicări parţiale. Complexul lautréamontian trebuie abordat pornind de la ediţia completă a Cânturilor, iar drept semnătură a acestui complex figurează o deplasare semnificantă, o transformare semnificantă. Caracterul citaţional (citat din romanul lui Sue), şi transformaţional (Latreaumont/Lautréamont) al activităţii scriitorului este înscris la începutul cărţii; scriitorul se recunoaşte în această transformare şi, vrând nevrând, ea este în mod incontestabil mărturia unui travaliu asupra

semnificantului, travaliu care ia în considerare şi îşi asumă implicaţiile sale literare, constituindu-i în acelaşi timp istoria. (Să notăm cu aceeaşi ocazie că U din Dul ASSE face obiectul operaţiei Latréaumont/Lautréamont). Această activitate transformaţională în loc de semn al proprietarului unei scriituri nu este oare argumentul operaţiei „romaneşti" care ne este propusă? Şi pentru că acest argument se constituie, în trecerea de la o carte la alta, dintr-un element transformat, nu ni se sugerează oare să căutăm în consistenţa acestei „alte" cărţi, a acestei cărţi diferite (în care un titlu modificat ia locul unei semnături), nu suntem oare îndreptăţiţi să căutăm multitudinea elementelor care alcătuiesc operaţia globală *Ciuturile lui Maldoror*: „Cel ce cântă nu ţine să-i fie cavatinele lucru necunoscut; dimpotrivă, el îşi trage laudă din aceea că gândurile semeţe şi rele ale eroului său se întâlnesc la toţi oamenii". (Cântul I, strofa 4) [210].

Pornind de aici, trebuie relevate imediat două lucruri: pe de-o parte, caracterul romanului lui Eugène Sue, *Latréaumont*, care se situează la graniţa romanului negru şi a romanului popular sau a foiletonului. Acest ultim gen îşi va consacra scriitorul şi va servi, din motive ideologice foarte precise, carierei sale politice. Trebuie să facem aici o trimitere la analiza lui Marx din *Sfânta Familie*, analiză care pune în evidenţă, prin romanul lui Eugène Sue, *Misterele Parisului*, structurile romanului foileton, într-un mod care ne obligă să luăm în considerare această analiză din momentul în care abordam *Ciuturile lui Maldoror*. (A se vedea în acest sens *Souscription de la forme*, în *Thoérie d'ensemble*) (*Subscripţia formei* în *Teorie de ansamblu*). Referirea iniţială pe care o semnalează pseudonimul ales de

---

210 Aici şi în continuare am folosit ediţia Lautréamont, Cînturile lui Maldoror, Opere complete, traducere, bibliografie şi ilustraţii de Taşcu Gheorghiu, Univers, 1976.

Ducasse deschide într-adevăr o perspectivă în care romanul lui Eugène Sue ocupă un loc apropiat de cel pe care i-l recunoaşte Marx. Dacă, asemeni personajului care dă titlul romanului lui Eugène Sue, Maldoror descinde din eroii negri, în *Ciuturile lui Maldoror* nu apare niciun text extras dintr-una din cărţile lui Eugène Sue. Se poate deci afirma că romanul foileton este semnalat încă de la începutul Cânturilor, ca de altfel şi la sfârşitul lor (Cântul VI), ca manifestare exterioară, ca text „extra-romanesc" pe care operaţia scriiturii îl va transforma, constituindu-l în propria sa istorie. Nu trebuie să uităm că raportul pe care *Ciuturile lui Maldoror* îl întreţin cu romanul foileton sau popular şi cu romanul negru este caracterizat – şi aceasta din momentul primei ediţii a Cântului I – ca „diferenţial", în structura cea mai aparentă a cărţii, prezentată nu ca o suită de capitole, ci ca o suită de *ciuturi*. Structură care trebuie citită ca trimiţând la transformarea semnificantă care a produs pseudonimul (travaliu al poeziei); structură care, aşa cum am remarcat deja, este definită în text: „Cel ce *cântă* nu ţine să-i fie cavatinele lucru necunoscut..." Să notăm definiţia pe care Littré o dă cuvântului „cavatină": „Termen din muzică. Un fel de arie, de obicei destul de scurtă, care nu se repetă şi care apare adeseori într-un recitativ impus". Pe de altă parte, „cavatină" vine din italianul *cavatina*, din *cavare*, *creuser*. Avem astfel prezentat, dincolo *de* simpla copie mecanică, singura pe care o practicăm aici, modul de investigare impus de *Cânturile lui Maldoror*. Dacă din raţiuni pe care am să le expun mai încolo, referinţa extraromanescă este foiletonul şi, pin el, romanul negru, adică formele romaneşti descifrate şi utilizate ca semnificat, titlul cărţii lui Ducasse şi referinţa culturală pe care o presupune acest titlu indică în mod clar pe seama cărei activităţi este pusă această descifrare. După

părerea mea, *Cânturile lui Maldoror* cântă, iar acest cântec dezvăluie, aprofundând implicaţiile semnificatului, multidimensionalitatea istorică a semnificantului. Raportul dialectic al practicii poeziei, aşa cum o defineşte Ducasse (definiţia „cântului”) şi al practicii romanului, aşa cum este definită de poziţia sa socială ca foileton, produce în mod inevitabil o lectură diacronică a unui anume mod de refulare culturală. Aceasta apare ca fronton ca semn pseudonim şi ca titlu.

Dubla inscripţie inaugurală presupune dezvăluirea, în *Ciuturi,* a complexului operatoriu pe care Juiia Kristeva îl defineşte ca „argument al operaţiei” ideologice a romanului, funcţie „intertextuală”. Relevarea elementelor care ne-ar permite o definire a „argumentelor” productive din *Cânturile lui Maldoror* rămâne încă de făcut, nefiind până azi abordată decât ca cercetare a „izvoarelor”, punct de vedere a cărui îngustime exclude din principiu elementele determinante ale travaliului scriiturii. Această cercetare a „izvoarelor”, precum şi lista scriitorilor din care Lautréamont a operat multiple (sigure sau posibile) extrageri, se datorează unei teze susţinute la Sorbona în 1950 sub titlul *Quelques sources de Lautréamont* (*Câteva izvoare ale lui Lautréamont*) de către Pierre Capretz; în mare parte, ea a fost recent utilizată şi, într-o oarecare măsură, completată într-una din acele cărţi cu „Note, subiecte de studiu şi aprecieri”, pe care editura Bordas le oferă universitarilor obosiţi (în colecţia „Les classiques contemporains Bordas”, Lautréamont. *Chants de Maldoror, Poésies, Lettres,* de Philippe Sellier) (*Cânturile lui Moldoror, Poezii, Scrieri*). Această listă, care nu poate fi considerată decât ca o aproximare grosolană, se prezintă astfel: mai întâi – şi pentru a respecta ceea ce, după părerea mea, programează metoda lui Ducasse, altfel spus, tot ceea ce este de citit

şi citibil în pseudonimul ales şi în travaliul pe care această alegere îl presupune – mai întâi deci, romanul foileton şi romanul negru (Eugène Sue, Ponson du Terrail, Maturin etc.) şi genurile nobile ale literaturii contemporane care se grupează sub numele de Romantism (Lamartine, Musset, Hugo, Byron, Goethe, Poe, Baudelaire etc.), Shakespeare, Dante, Noul şi Vechiul Testament, Lucreţiu, Homer. Şi această listă se bazează, la urma urmelor, cel mai adesea, pe apropieri despre care se poate spune doar că nu sunt defel convingătoare. Iată, de exemplu, o apropiere stabilită de Pierre Capretz şi reluată în cartea lui Philippe Sellier; apropiere între o secvenţă de frază din *Ciuturile lui Maldoror*: „Adeseori, cu mâna dusă la frunte, în picioare pe punţile corăbiilor, în timp ce luna se legăna între catarge c. u mişcări ¡regulare...” şi o alta din *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (*Itinerar de la Paris la Jérusalem*) al lui Chateaubriand: „Luna părea că se leagănă între catargele şi parâmele vasului...” Astfel, intervenţia lui Ghauteaubriand în Cântul întâi este justificată prin această imagine convenţională, „luna se legăna între catarge”. Bineînţeles, nu am întocmit o listă a frecvenţei cu care această imagine apare în istoria literaturii occidentale, dar sper ca ea să nu fi fost folosită decât de două ori. Apropierea, reală sau posibilă, e trasă de păr şi, în final, nu ne aduce altceva decât certitudinea, pe care o putem câştiga şi altfel, că Ducasse i-a citit atent pe romantici. Dacă am ales acest exemplu de îngustime a descifrării pe care o oferă cercetările asupra „izvoarelor” lui Lautréamont, este pentru că el mi s-a părut că reprezintă ceea ce trebuie în mod constant evitat în abordarea acestei activităţi: strivire didactică, elan metafizico-poetic. Doar pornind de 1% marea distanţă pe care o instituie pseudonimul şi titlul, trebuie întotdeauna să gândim şi să organizăm multitudinea de informaţii

furnizate de *Ciuturi*. Iar dacă aceste informaţii sunt de ordin literar, nu trebuie omis să le analizăm mai ales în ceea ce priveşte organizarea lor, în funcţie de utilizarea specifică, a acestora şi de rolul pe care îl joacă unele faţă de altele, adică faţă de o serie de alte informaţii a căror referinţă extra-literară poate părea la prima vedere în contradicţie cu primele. Mă gândesc aici în special la pătrunderea în *Cânturi* a unui vocabular ştiinţific sau la celebrele „extrase” din *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* (*Enciclopedie de istorie naturala*) a Dr. Chenu, ca şi la vreo descriere medicală luată dintr-un articol din „Revue des deux mondes”. Care este de fapt situaţia acestei alte devieri, acestei noi distanţe înscrisă în textul lui Ducasse, între romanul foileton (sau popular), romanul negru, romantism şi aceste precizări ştiinţifice? Cred că tocmai în acest spaţiu trebuie acţionat dacă vrem să abordăm în mod diferit referinţele culturale enunţate mai înainte în succesiunea lor lineară.

Multiplele citate sau referinţe care pot fi găsite în Cânturi nu trebuie puse toate pe acelaşi plan; ele funcţionează unele în raport cu altele, după moduri de productivitate diferite; iar odată stabilită dezvoltarea lor generală

— Mai rămâne încă ceva de făcut – trebuie să fie analizate în spaţiul organismului în care se află. Dacă, de exemplu, aşa cum am făcut-o mai sus – luăm în considerare romanul foileton sau romanul negru, este evident că astfel avem în vedere (prin Eugene Sue, între alţii) pertinenţa unui nou text definit prin condiţiile sociale care au determinat această evoluţie – regres al unui gen romanesc. Regres despre care voi spune că, din punct de vedere sociologic, este răspunsul ideologiei dominante dat unei noi categorii sociale de cititori. Deci, din moment ce am luat în considerare, în travaliul lui Ducasse, inteligibilitatea acestui text, nu o mai putem

omite, oricare ar fi „argumentele” productive abordate. Tipul de raport care se stabileşte astfel între o formă de scriitură şi complexitatea întregului social, dacă apare în trecerea de la romanul negru la romanul foileton va apărea, de exemplu, şi în cazul trecerii de la romanul cavaleresc la romanul negru. Philippe Sellier găseşte astfel reminiscenţe ale romanului cavaleresc în strofa 7 din Cântul V. Va trebui totuşi să luăm o serie de precauţii în acest sens. Se ştie că pornind de la romanul negru, Şade îşi defineşte obiectivele romaneşti în *Idée sur les romans*, unde califică romanul negru drept „nelipsit fruct al zdruncinărilor revoluţionare”; dar mai ştim că Ducasse înscrie, la începutul Cânturilor, cei doi termeni antagonişti ai unei contradicţii care depinde de un anume tratament al semnificantului şi care exclude din câmpul său orice nivelare sociologică. De la „Lautréamont” la *Ciuturile lui Maldoror*, Ducasse programează de fapt trecerea de la un „mai puţin scris” (romanul foileton „Latreaumont”), rescris, la „CÂNT”-ul scriiturii. Tocmai în acest program trebuie înscrise toate scriiturile pe care el le propune şi care determină de fiecare dată apariţia a ceva mai mult sau mai puţin refulat din istoria noastră. Altfel spus, şi rămânând la acelaşi exemplu, în raportul Roman-negru/Roman-foileton, nu trebuie să ne mulţumim cu explicaţia sociologică, fie chiar a lui Şade, ci trebuie să subliniem cu atenţie că textul înscris acolo, întâi aparent, ca „nouă categorie” socială de cititori, se datorează unei puternice presiuni a materialismului, după cum, în spatele „zdruncinărilor revoluţionare” care, după Şade, generează romanul negru, nu trebuie să uităm – şi aceasta chiar în textul lui Şade – prima revoluţie materialistă. Din aceste două momente istorice şi din ceea ce ele implică, vom obţine grila capabilă să descifreze romanul negru şi pe Sade, *Cânturile lui*

Maldoror şi lectura pe care Ducasse o face rolului obiectiv al romanului foileton.

Acest text materialist, al cărui câmp (cânt) * nu este aici decât schiţat în raportul său cu o anume productivitate scripturală, nu poate fi abordat istoric, în practica specifică nouă, decât cu ajutorul revelatorului scriiturii ducassiene. Acesta stabileşte atât situaţia „extraselor” cât şi logica diverselor contradicţii care constituie „argumentele operaţiei”: fie că e vorba de elemente de împrumut, uşor de definit, fie de texte constituite prin raportul mai multor elemente. Pentru a reveni foarte pe scurt la lista „izvoarelor” şi a elementelor mai mult sau mai puţin citaţionale pe care le-am enumerat mai înainte şi, între altele, la grupul de referinţe aparţinând în majoritate Vechiului Testament, se cuvine să notăm că Ducasse, ca de altfel întreaga mitologie creştină, le pune sub semnul răsturnării. Astfel, „mana” biblică, hrana miraculoasă trimisă evreilor în pustiu (*Exodul*, XV, 15) devine în strofa 10 Cântul II un elogiu al matematicii: „M-am

Autorul se bazează pe omofonia *champ* / *chant*.

hrănit, în prinos, din *mana* voastră rodnică şi am simţit că omenirea creştea în mine şi se făcea mai bună”; în acelaşi fel, în strofa 3 din Cântul IV, Maldoror e asimilat cu bunul Samaritean din Evanghelie. Consider că e inutil să revenim asupra modului în care sunt tratate în Cânturi religia şi „scripturile” – tratament pe măsura poziţiei centrale pe care ele o ocupă în cultura noastră şi, în mod special, în cadrul romanului negru. Şi totuşi, se înţelege, nu numai textul romanului negru îi permite lui Lautréamont să citească răsturnarea pe care o operează. Romanul negru este, într-adevăr, dominat de forma negativi investită de ideologia creştină (vom găsi câteva admirabile exemple în acest sens în *Melmoth*, în *le Moine* (*Călugărul*), ca să nu mai vorbim de *Vatbek*) cu

atotputernicele vrăjitorii. Răsturnarea lautréamontian! este datorată aici unei modalităţi de a scrie care, punând fantasmagoriile romanului negru faţă în faţă cu datele ştiinţifice (fie ele chiar ale logicii celei mai elementare), produce în mod inevitabil un scepticism care ne orientează în alte direcţii spre a ne bucura de foloasele lecturii. Cu siguranţă că poziţia romanului negru ar apărea centrală – şi se pare că toate textele, chiar şi cele care nu depind direct de el, ajung aici – (fie Shakespeare: scena cimitirului – sau Dante: câteva versuri din *Infernul*), dacă nu ar exista acest insistent şi ireductibil efect de ştiinţă a cărui constantă manifestare contradictorie reduce şi strică (prin râs) orice tentativă de evaziune simbolică (ceea ce comentatorii pripiţi numesc „umorul” lui Lautréamont). Sollers a demonstrat că trebuie să ne concentrăm asupra acestui efect de ştiinţă dacă vrem să ajungem la înţelegerea prodigioasei maşini textuale a Cânturilor. Iar dacă cercetăm această problemă, între toate referinţele care pot fi detectate în travaliul întreprins de Ducasse, numai referinţa la de *Natura Rerum* este responsabilă de această scientificitate. Caracterul paradoxal al prezentei situaţii este următorul: tocmai în ceea ce priveşte referirile la Lucreţiu în Cânturi, comentatorii (care nu omit de altfel să citeze până şi cea mai îndoielnică reminiscenţă) se dovedesc deosebit de parcimonioşi, mirginindu-se, în general, la a cita numai strofa 13 din Cântul II, pe care o apropie de primele versuri din Cartea a II-a din

De Natura: „E dulce de pe mal să vezi pe altul / Cum se trudeşte când noianul mării / E răscolit de vânturi...” Această apropiere, nici mai mult nici mai puţin justificată decât o alta, de îndată ce ne oprim asupra ei, subliniază arbitrarul acestei lecturi a „izvoarelor”, aşa cum este ea practicată de comentatorii lui Ducasse. Fără să abordăm sistemul punerii în scenă a lui de *Natura Rerum* în

Cânturile lui Maldoror, este izbitor faptul că începând din momentul în care optăm pentru această dublă lectură, acest tip de apropiere se demultiplică, astfel încât cele două cărţi par cel mai adesea că se acoperă una pe alta. Să nu uităm că Ducasse l-a studiat foarte probabil pe Lucreţiu la orele de retorică, cu acel comentariu stupid, uşor de imaginat, şi din care pot fi întâlnite şi azi pasaje întregi în prefeţele ediţiilor la de Natură. Pentru a rămâne la posibilele apropieri între cele două cărţi, strofa despre ocean din Cântul I al lui Maldoror se referă, la fel de mult ca şi cea din Cântul II, la Cartea a II-a din de Natură. Dacă Lucreţiu utilizează metaforic oceanul pentru a oferi cititorului o imagine a materiei:

„Eu chiar dac-aş prepune că atomii Cei urzitori ai unui singur lucru Plutesc în număr mărginit în spaţiu, De unde-n care loc, prin ce puteri şi cum să se-ntâlnească ei vreodată într-un noian de-atomi cu alte forme şi-n *val-vârtejul lor atât de mare*?”[211]

(Lucreţiu, *Cartea* II, vers 540, 551)

În formularea poetică a lui Lucreţiu, „*întins ocean-al* materiei” devine, în Cântul I al lui Maldoror, „nămeţirea materială a oceanului”:

„Bătrân ocean, *nămeţirea* ta de *materie* nu se poate *asemui* decât cu măsura ce-ţi faci de câtă putere vie a fost nevoie spre a zămisli întregul îngrămădirii tale” (Lautréamont, Cântul I, strofa 9). Comparaţia este notată în textul lui Lautréamont („nămeţirea ta de materie nu se poate *asemui*”); în această strofă a Cânturilor e prezentă chiar metafora lui Lucreţiu, strofă care, pe de altă parte, dezvoltă primele versuri şi versurile 550 până la 560 din Cartea II din de Natură.

Lucreţiu poate fi regăsit şi în modul în care

---

211 Lucreţiu, Poemul naturii, traducere de T. Naum, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1965.

Lautréamont foloseşte argumentul materialist al diverselor fenomene ale viziunii (sau simulacre). Argument al turnurilor pătrate care par rotunjite şi care, venind probabil din Epicur, se regăseşte în Cartea IV, versul 353 – 363 din de Natură.

„N-aş spune că privirea ne înşală atunci când, de la mare depărtare ea vede turnul mic şi rotund, în timp ce de aproape el e mare şi pătrat” Epicur, citat de Sext. Emp. (adv., dogm. I, math. VII, 203 – 216).

„Privind din depărtare nişte turnuri în patru muchii, îţi par că sunt rotunde, Căci orice colţ se vede de departe Tocit sau mai curând nici nu se vede”.

(Lucreţiu, *Cartea IV*, vers 353)

„Doi stâlpi, ce nu era greu şi încă mai puţin cu neputinţă să fie luaţi drept baobabi, se zăreau în vale, ceva mai mari ca două bolduri. Într-adevăr, erau două turnuri uriaşe…” (Lautréamont, Cântul IV, strofa 2).

Tot astfel, putem apropia strofa a III-a din Cântul V („Sfârşirea când şi când a puterilor omeneşti…”) de versurile 460 – 485 din Cartea a III-a a lui Lucreţiu (versuri consacrate „sufletului înclinat spre boală şi spre vindecare, deci spre moarte”).

Lautréamont notează:

„Cine nu ştie că, atunci când lupta se prelungeşte între eul plin de mândrie şi creşterea înfricoşătoare a catalepsiei, spiritul halucinat îşi pierde judecata? (A se vedea întreaga strofă) şi Lucreţiu:

„… Ba adese sufletul

Cărarea-şi pierde când e bolnav trupul:

Ieşit din minte, tu vorbeşti aiurea.

Ades te prinde-un somn adânc şi veşnic, Îţi cad în jos pleoapele şi capul şi nu-i auzi nici nu-i mai poţi cunoaşte Pe cei de stau în jurul tău…”

În definitiv, asemenea apropieri posibile, verosimile pot fi descoperite la nesfârşit. Lautréamont ia în

considerare opinia lui Epicur şi a filosofilor antici care considerau somnul şi pierderea cunoştinţei drept un început al morţii; el utilizează această opinie, dezvoltându-o şi corectându-o: „Magnetismul şi cloroformul, când îşi dau osteneala, ştiu câteodată să dea naştere la fel unor asemenea catalepsii letargice. Ele n-au nicio asemănare cu moartea: ar fi o mare minciună a o spune” (Cântul IV, strofa 6). Divagaţiile psihologice prilejuite de analizele tematice ale Cânturilor vor trebui să-şi apere din greu prea subtilele raţionamente dacă încercăm, de exemplu, să reperăm sistematic tot ceea ce Ducasse a împrumutat şi a pus în scenă din de Natură. Şi aceasta, fie că e vorba de „tema” elementului lichid în Cânturi, fie de „tema” furtunii etc. Am sesizat deja modul foarte general în care se face apropierea strofei 13 din Cântul II de primele versuri ale Cărţii a II-a din de *Natura* dar, din moment ce acceptăm o asemenea apropiere şi din moment ce suntem interesaţi de tematismul Cânturilor, de ce să ne oprim aici şi să nu încercăm să analizăm lucrurile mai îndeaproape? Am descoperi astfel fără greutate că dacă toate, sau aproape toate, ilustrările şi metaforele pericolului la Lucreţiu trimit la mare, la *ocean*, la *furtună* – şi aceasta de la un capăt la altul în de *Natura* – le regăsim utilizate (aparent) identic în Cânturi. Acelaşi lucru se poate spune despre fanteziile idealiste ale lui Bachelard privind un „*bestiar*” pe care Lautréamont l-a împrumutat cel mai adesea direct de la Lucreţiu. Pentru Bachelard este surprinzător faptul că în Cânturi fauna domină flora. O primă lectură la de *Natura* e suficientă pentru a constata că e vorba de acelaşi lucru – şi aceasta din simplul motiv că materialiştii sunt preocupaţi de animalul uman mai mult decât de vegetalul uman. Obsesia şi ameninţarea *somnului*, subliniate de Blanchot, constituie, aşa cum am văzut-o, una din preocupările filosofilor antichităţii, şi care se regăsesc pe larg

dezvoltate în de Natură. La fel şi pentru superstiţiile, *religiile*, miturile şi toate celelalte simulacre pe care Lucreţiu le denunţă şi le explică şi care apar reutilizate în *Ciuturi*. Fie că e vorba de *vedere* (între alte, Cântul IV, strofa 2), de faimoasa strofă a *surdităţii* (Cântul II, strofa 8), de *miros*, în cazul căruia referirea la teoria atomilor ce apare în toate Cânturile este net menţionată („Mirosul tău nu simte o cât de mică undă? Ce va să zică un prefăcut… Nervii tăi olfactivi sunt în sfârşit mişcaţi de simţirea *atomilor mirositori*…” Cântul IV, strofa 5), *de gust* („Ţi-oi spune acum de ce aceeaşi hrană / Vedem că nu oricăruia-i prieşte: / Ce li se pare unora că este / Amar şi rău, aceea li se poate / Părea că este foarte dulce altora. / Aşa-i de mare aici deosebirea / Şi felurimea, - încât ce-i pentru unul / O hrană, pentru altul e-o otravă: / Un şarpe atins de-a omului salivă, / Se sfâşie cu gura lui şi piere, / Dar stirigoaia, zadarnica otravă, / îngraşă caprele şi pitpalacul!”, Lucreţiu, Cartea a IV-a, versurile 630 – 640). „Dacă ai o slăbiciune vădită pentru acadele (minunată farsă a naturii), nimeni n-o va socoti ca pe o crimă; dar cei a căror înţelegere, mai puternică şi în stare de lucruri mai mari, preferă piperul şi şoricioaica, au bune temeiuri de a face astfel, fără a avea de gând să-şi impună paşnica lor predominare celor care tremură de frică în faţa unui chiţcan…” (Cântul V, strofa 1). S-ar mai putea stabili o paralelă între „androginul” lui Lucreţiu (Cartea a V-a versurile 830 – 840) şi „hermafroditul” lui Lautréamont (Cântul II, strofa 7). Dacă Philippe Sellier consideră unică „oaza” pe care o constituie această strofă din Cânturi, lucrul acesta nu se datorează oare faptului că Lucreţiu plasează androginul printre monştrii pe care „pământul s-a chinuit să-i zămislească la facerea sa” în „copilăria lumii” şi că Lautréamont a împrumutat în acelaşi timp şi „monstrul” şi situaţia sa? Pe scurt, nu am termina niciodată să evidenţiem în textura Cânturilor

firele împrumutate de la Lucreţiu, pe care Lautréamont le organizează şi reorganizează în noi desene (proiecte): „Sistemul gamelor, al modurilor şi înlănţuirea lor armonică nu se întemeiază pe legi naturale invariabile ci e, dimpotrivă, consecinţa principiilor estetice care s-au schimbat odată cu desfăşurarea progresivă a omenirii şi care se vor mai schimba” (Cântul VI, strofa 6). Astfel, unele informaţii ştiinţifice detectabile în Cânturi ca, de exemplu, grefa pe un şobolan viu a cozii altui şobolan şi toate împrumuturile din *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* a dr. Chenu, trebuie citite în perspectiva unei rescrieri, a unei alte scrieri a *Naturii lucrurilor*. Într-adevăr, dacă proiectul unui poem didactic („în felul acesta, îmi va fi cu putinţă să încep, cu drag, prin acest al şaselea cânt, *seria poemelor instructive* pe care abia aştept să le dau la iveală”, Cântul VI, strofa 2), proiectul unui discurs la persoana întâi adresat cititorului, dacă împărţirea în şase părţi (şase Cărţi şi şase Cânturi) apar şi la Lucreţiu şi la Lautréamont, operaţia pe care trebuia să o întreprindă Lautréamont în acest sfârşit de secol al XIX-lea nu poate fi considerată un simplu efect de redublare formală, adică o mecanică extragere citaţională. Programate de ştiinţa materialistă(*De Natura Rerum*, între altele) şi de istoria sa, sau istoria refulării sale, *Cânturile lui Maldoror* revalorifică tezele materialiste (Lucreţiu) în câmpul ideologic în care materialismul a fost întotdeauna refulat. De aici rezultă şi marea deschidere a contradicţiei sau acest efect de ştiinţă care descentrează şi revelează în permanenţă „ticurile” absurde ale gândirii idealiste. Dacă, plecând de la cele afirmate anterior despre modul în care Lautréamont foloseşte – pornind de la acel „beau comme” – toposul lumii răsturnate şi negaţia ca element constitutiv al conţinutului negat, vom observa clar eficacitatea dialectică a noului sistem global instaurat de

Ducasse. Chiar în text, acest *sistem* este semnalat ca atare şi cel mai adesea cu ajutorul unui vocabular pe care îl regăsim la fel de determinant în articularea discursivă a lui Lucreţiu. Aş spune că în cadrul corpus-ului cultural al lui Ducasse (roman negru, romantism, roman foileton), materialismul lui Lucreţiu este cel care produce saltul calitativ al „Ştiinţei lui Lautréamont": „Avem avantajul de a scrie după alţii, noi, cei mai abili dintre moderni" (*Poezii*). Obiectivele pe care Lautréamont le recunoaşte în Cânturi ca fiind ale sale: „omul, creatorul şi subiectul", nu sunt oare, într-un alt context istoric, cele din de *Natura*?

Iar întregul vocabular care ordonează Cânturile nu este oare cel care justifică teoretic dezvoltarea poemului didactic al lui Lucreţiu: *metodă*, *teză* şi *explicaţii* ale *legilor naturii*. La Lucreţiu: „Dar nu-ntr-adins, cu iscusinţa minţii / S-au aşezat atomii fiecare / La locul lui şi ce mişcări să facă / Nu ei au hotărât, fără-ndoială! / Ci mulţi dintr-înşii de-o vecie-ntreagă / Schimbându-şi locul fel şi chip, întruna / Se tot ciocnesc prin univers, şi astfel, / Cercând tot felul de mişcări, tot felul / De-ntrulocări ajung până la urmă / La întocmiri asemenea cu-aceea / Din care-a răsărit şi lumea noastră" (Cartea I, versurile 1.000 – 1028); fapt pentru care la Ducasse: „Primele principii trebuie să fie în afară de orice discuţie" (*Poezii*, I). Am putea trece la nesfârşit de la o carte la alta; iar în virtutea regulei ducassiene: „Fenomenul trece. Caut legile" (regulă direct împrumutată de la Lucreţiu), am fi pierdut mai puţin timp în labirintul fenomenelor care „expun" legile Cânturilor, dacă am fi recurs mai devreme la textul materialist, coloana vertebrală a Ştiinţei lui Lautréamont. În jurul acestei coloane se răsuceşte şi se desface întreaga istorie pe care Lautréamont o pune în scenă înainte de a-i expune scheletul deasupra cupolei Pantheonului. Putem relua acum dezvoltarea posibilelor

referiri lautréamontiene, observându-le astfel cum se organizează: Homer reluat de Lucreţiu, naşterea şi apoi dezvoltarea creştinismului cu refulările şi sublimările pe care acest moment le presupune (*Divina Comedie*), romanul cavaleresc, apariţia textului materialist sub forma sa mecanicistă (*Şade*), exploatarea metafizică a acestuia de către burghezie, romanul negru, nevrozele specifice ideologiei burgheze, romantismul, revoluţia industrială, romanul foileton / *Cânturile lui Maldoror* – *Poezii*.

Şi aceasta având în vedere faptul că schematismul unei asemenea organizări e reluat într-o „lectură” care goleşte diversele niveluri de înscriere ale „ficţiunii” istorice puse în scenă de această lectură. Dacă reţinem definiţia pe care Lautréamont o dă metodei sale în strofa 4 din Cântul I: „cel ce cântă nu ţine să-i fie cavatinele lucru necunoscut”, vom putea spune că această „compoziţie” a Cânturilor se prezintă asemeni unei mari „opere” istorice, *scrisă* şi *interpretată* de Isidore Ducasse. Pentru a elucida acest aspect al compoziţiei cvasimuzicale a Cânturilor, trebuie insistat şi revenit spre a clarifica întru totul ceea ce Ducasse lasă să se înţeleagă în diversele notaţii răspândite ici şi colo, referitoare la o asemenea definiţie. Trebuie să acordăm o atenţie deosebită notaţiilor despre „cavatine” din strofa 4 din Cântul I şi să remarcăm în tot spaţiul Cânturilor varietatea utilizărilor acestui cuvânt de către Lautréamont. Se poate spune că, în ansamblu, o dată în plus aici, referinţa e Lucreţiu; lucru evident în primul rând în raportul poezie-cânt. Poemul didactic al lui Lucreţiu „cântă” natura: „Eu cerul vreau şi-a lui înfăţişare / Să-ţi lămuresc; Eu vreau să *cânt* furtunile / Şi fulgerele cele sclipitoare...” (Cartea a VI-a, versurile 70 – 100); de altfel, se admite în mod curent că poezia este un cânt, dar cea mai evidentă apropiere între Lautréamont

şi Lucreţiu apare în Cartea V (versurile 1270 – 1300) şi se referă la modul în care poetul latin utilizează invenţia „cântului” în descrierea naşterii diverselor moduri de activitate umană. Pasajul, care îl urmează imediat pe cel consacrat „începuturilor şi progreselor agriculturii”, trebuie citat în întregime: „Să imitez-a păsărilor glasuri / Cercară oamenii mai *înainte / Ca ei să-şi poată fermeca auzul / Cu cântece frumos metşeşugite*. / întâi susurul mulcom al zefirului / Prin trestiile cele găunoase / Le-a dat îndemn ţăranilor să sufle / în nişte ţevi goale de cucută. / Apoi, încet, încet ei învăţară / Şi cântecele jalnice pe care / Cu degetele lor le scot păstorii / Din fluierai cel născocit de dânşii… / Cu-ncetul se descoperă tot lucrul, / Cu-ncetu-l scoate mintea la lumină!” Bineînţeles, Lautréamont va reveni asupra analogiei, devenită convenţională, între poezie şi cântecul păsărilor, dar modificând-o puţin: „Păsările, trezite, privesc minunate această figură melancolică, printre crengile arborilor, şi privighetorul nu vrea să-şi înalţe *cavatinele* lui de cristal” (Cântul II, strofa 7). Să notăm că e vorba de strofa consacrată „hermafroditului”, strofă pe care am apropiat-o ceva mai înainte de versurile pe care Lucreţiu le consacră – în acelaşi pasaj care ne-a reţinut atenţia până acum – „androginului”. Revenirea lui Ducasse asupra versurilor lui Lucreţiu care descriu „copilăria lumii” se verifică deci, pentru a doua oară în această strofă a şaptea din Cântul II şi îşi găseşte, prin caracterul său referenţial, o prelungire în extrasul din strofa 6 a Cântului VI, pe care am citat-o deja, adică: „Sistemul gamelor, al modurilor şi al înlănţuirii lor armonice nu se bazează pe legi naturale invariabile ci este, dimpotrivă, consecinţa principiilor estetice care s-au schimbat odată cu dezvoltarea progresivă a umanităţii, principii care se vor mai schimba încă”. Rescrierea lautreamontiană reia aici în dinamica sa

versurile lui Lucreţiu. Se ştie că, dacă în Cântul VI, Lautréamont îşi propune să scrie romane: „De-aici înainte, sforile romanului vor surchidi trei personaje numite mai sus” (Omul, Ziditorul şi subiectul), pe tot parcursul cărţii, această întreprindere apare ca poezie: „Poezia mea nu se va împlini decât din pornirea de a ataca, prin toate mijloacele, pe om, această fiară sălbatică, şi pe Ziditor...” (Cântul II, strofa 5). Va trebui, de aceea, să căutăm în ţesătura textulul lautréamontian multiplele definiţii cu ajutorul cărora poetul îşi caracterizează acţiunea: *Cânt*

— *Cavatină* – *Poezie* constituie astfel o serie absolut determinantă. Problema pe care o punem pornind de la „cel ce cântă nu ţine să-i fie cavatinele lucru necunoscut”, este într-adevăr cea a definirii acestui cânt, cea a specificităţii lui. Philippe Sollers, cel dintâi care a pus accentul asupra rolului „deschiderilor” *Poeziilor*[212], notează între altele: „Oceanul, matematica, vârteju! – acestea sunt numele în spaţiul cărora textul infinit acceptă să se recunoască, şi nu în «ideile singulare» ale unei lecturi limitate (lineare, lingvistice)” (...) „Tactica textuală dialectică, răspunzând nu vocii civilizate, ci celei a «instinctului», este plurală, dar «uniformă şi regulată». Să citim, de exemplu, în locul cuvântului *păsări*, cuvintele *fraze* sau *cuvinte*, iar în locul lui *stol*, cuvântul text[213]...”, în timp ce, pe de altă parte, poetul asimilează „oceanul” maldororian, „textului”. Travaliul scriptural la care se referă Sollers este într-adevăr lizibil în orice moment, în „gesta” lui Maldoror şi, pentru a rămâne la metafora care îl organizează („această figură retorică aduce mult folos aspiraţiilor umane spre infinitul pe care, în mod obişnuit, cei plini de prejudecăţi sau idei false –

---

212 „La science de Lautréamont“ în Logiques, coll. „Tel Quel“, 1968.

213 Idem.

ceea ce e acelaşi lucru – nu se străduiesc să şi-l imagineze”), voi spune că acest travaliu scriptural este „cântul”, „vocalizarea” *Cânturilor lui Maldoror*. Fie că e implicit (cel ce cântă nu ţine să-i fie cântul lucru necunoscut), fie că e explicit („cu toate acestea, simt nevoia să scriu… Cu neputinţă! Ei bine, simt nevoia să-mi scriu gândurile; ca oricare altul am dreptul a mă supune acestei *legi fireşti*”, Cântul II, strofa 2), travaliul lui Ducasse trimite în permanenţă la actul transformaţional al scriiturii sale. Iar acest lucru trebuie considerat ca organizare a străbaterii schemei istorice stabilite în urma unei prime lecturi lineare a Cânturilor. Întregul travaliu al lui Ducasse nu numai că autorizează, dar şi implică trecerea „*oricărei definiţii*… într-o *cu totul* alta”; iar dacă în strofa 9 din Cântul I citim că una din „calităţile, trăsăturile, proprietăţile” „oceanului” (măreţia sa morală) comunică cu „gândirea filosofului” şi cu „meditaţiile poetului”, această „trecere” (evident, reversibilă) este lizibilă în totalitatea Cânturilor. Procedeul care permite o asemenea trecere este, demonstrativ, împrumutat din retorică (printre altele, metafora), fiind încredinţat adverbului „comme”. Dar, având în vedere materialul care constituie textura referenţială a lui Ducasse, ne vom opri aici în mod deosebit asupra demersului logic care ne conduce spre natura „cântului” ducassian. Dacă Ducasse îl reia pe Lucreţiu, atunci îl reia în primul rând prin lectura specifică unei ore de retorică de la mijlocul secolului al XIX-lea, acest poem, această celebrare, acest cânt al naturii lucrurilor fiind studiat ca „fenomen” cultural (fenomenul trece, eu caut legile). Iar activitatea textului lui Ducasse se va articula chiar pe refuzul dihotomiei natură-cultură (precum şi, într-un mod anecdotic, pe cel al dihotomiei bine-rău) făcând să se zdruncine sistemul de gândire pe care-l reprezintă; şi aceasta, chiar şi în

rescrierea lui Lucreţiu. Reluând un Lucreţiu „al său”, Ducasse înţelege să se lase luminat şi el de natura lucrurilor („Nu pizmuiesc nimic din ce-i al Ziditorului; dar să-mi îngăduie să cobor râul ursitei mele, de-a lungul unui şir crescând de crime glorioase. De nu, ridicând la înălţimea frunţii sale o privire iritată de orice stavilă, îl voi face să înţeleagă că nu e singurul stăpân al lumii; că o mulţime de fenomene care purced nemijlocit dintr-o *cunoaştere mai adâncită a firii lucrurilor*, depun în favoarea părerii contrarii, şi opun o hotărâtă dezminţire cu privire la trăinicia unimii puterii”, Cântul VI, strofa 7). Astfel, Ducasse însuşi îşi situează activitatea şi tot ceea ce o determină într-o ordine naturală: „Sfârşitul veacului al nouăsprezecelea îşi va vedea poetul (cu toate acestea, la pornire, el nu trebuie să înceapă cu o capodoperă, ci *să urmele legea naturii*)” (Cântul I, strofa 14), iar ca urmare a acestui fapt, întregul text va fi *naturalizat*. Un transfer constant, o permanentă „circulaţie” organică se stabileşte între ştiinţa naturii lucrurilor şi cea a scriiturii şi a textului – a nu se confunda în niciun caz cu „caracterele” acestei scriituri, cu fenomenele care, aparent, constituie acest text. Caracterele şi fenomenele în discuţie fac obiectul investigării Cânturilor, cărora le alcătuiesc textura, cu aceleaşi drepturi ca şi celelalte (caractere şi fenomene, culturale sau naturale). Ducasse reia legile lui Lucreţiu şi le aplică atât la ceea ce ele susţin, cât şi la ceea ce le susţine (la limbajul care le susţine); „observarea” (cunoaşterea) devine din acel moment un fenomen între altele, supus, ca şi altele, legilor naturii, şi în raport cu care istoria („scriitura”) se ordonează dialectic: „... Simt nevoia să-mi scriu gândurile; ca oricare altul, am dreptul a mă supune acestei legi fireşti”. Pe tot parcursul Cânturilor, această punere sub observaţie a fenomenelor suportului lingvistic este subliniată în multiple feluri, fie că e vorba

de evidenţierea adecvării semnificant/semnificat: „Voi statornici *în câteva rânduri* cum Maldoror fu bun în timpii anilor săi dintâi, când trăi fericit” (Cântul I, strofa 3), sau, mai explicit, de cea a diverselor niveluri de realitate, implicate de orice lectură, cum ar fi, de exemplu aici, jocul dialectic al realităţii fenomenologice a rândurilor, a suportului şi a înscrierii pe care le determină: „Dacă e uneori îndreptăţit a te lua după *arătarea* fenomenelor, acest cânt dintâi, sfârşeşte aici” (Cântul I, strofa 14). O posibilă definiţe a specificităţii „cântului” lautreamontian implică luarea în considerare a acestei supuneri a scriiturii la legile naturii, precum şi investigarea metodei lui Ducasse. Altfel spus, reluarea şi sistematică a tuturor conceptelor definite de materialism şi aplicate de Ducasse ştiinţei scriiturii. Am văzut în ce mod comparaţia lui Lucreţiu, „vastul ocean al materiei”, devine în Cânturi „măreţia materială a oceanului”, măreţia care stă la baza acestei strofe a noua din Cântul I, şi care „nu poate fi comparată decât cu măsura necesară forţei active care a născut întreaga masă”, iar pe de altă parte, am reţinut felul în care acest element material investit parcurge toate Cânturile. Raportarea la poetul latin trebuie făcută activă, inteligibilă la nivelul fenomenului retoric (comparaţia) pe care Ducasse îl subliniază la Lucreţiu. Ducasse evidenţiază că Lucreţiu *scrie* „ocean” pentru „materie”, că în versul lui Lucreţiu, „oceanul” este, într-un fel, elementul care „scrie” materia, cuvântul „ocean” este „materia” scrisă (cântul), „textul” materiei. Astfel, aşa cum a arătat Sollers, poate fi detectată o circulaţie organică de la ocean la text şi surprinsă constituirea materialistă a acestuia din urmă. Într-adevăr, dacă Ducasse îl reia cu ăştia atenţie pe Lucreţiu „al său”, nu o face pentru a-i abandona conceptele fundamentale (materialismul şi atomismul). E uimitor faptul că niciun comentator nu a fost surprins

vreodată de constanţa acestui vocabular atât de puţin romantic într-o operă care, aparent, e atât de puţin raţională, cum sunt Cânturile. Pentru Ducasse, corpurile sunt alcătuite din atomi, „atomii aromatici” care apar în strofa 5 a Cântului IV, sau „... Dar ştii tu dacă, în ciuda stării neobişnuite a atomilor acestei femei, prefăcută în cocă de frământat/.../ea nu mai trăieşte încă?” (Cântul V, strofa 2). Textul însuşi ne apare sub această formă constitutivă. Dacă ne limităm la raportul ocean/text ţar putea fi extrase şi altele în acest sens), putem remarca în strofa 10 a Cântului VI felul în care „valurile zbuciumate ale *marii maldororiene*” împrăştie treptat atomii trimisului Ziditorului: „Crabul de mare, prin puterea dumnezeiască, avea să renască din atomii lui dezlegaţi. El trase din puţ coada de peşte şi-i făgădui să şi-o atârne de trupul pierdut, dacă va vesti Ziditorului neputinţa trimisului său de a stăpâni valurile furioase ale *mării maldororiene*. „Marea maldororiană (sintagmă semnificantă deosebit de bogată), textul Cânturilor va risipi atomii omului, ai ziditorului şi subiectului şi, încorporându-i în propria scriitură, va determina evoluţia unor corpuri materiale mereu noi. Prin aceasta, scriitura lui Ducasse îl corectează ştiinţific pe Lucreţiu, rămânând totuşi fidelă textului materialist. Atunci când Lucreţiu scrie: „Centauri încă n-au fost niciodată / Şi nici nu pot să fie-aşa fiinţe / Cu două corpuri, cu îndoită fire, / Din membre osebite-ntruchipate / Ş-a cărora putere de viaţă / Să poată fi aceeaşi deopotrivă. / Chiar mărginit să fie-un om la minte, / Şi totuşi va putea-nţelege-aceasta”. (Cartea V, versurile 865 – 870), Ducasse se serveşte de comparaţia făcută de Lucreţiu între literele care îi compun versurile şi atomi pentru a demonstra că monştrii centauri şi alţi zei se constituie *într-o oarecare măsură* şi în discursul lui Lucreţiu. Trebuie notat „rolul” atribuit valurilor mării maldororiene şi semnalat în acest

al şaselea cânt, într-un moment în care scriitura lautreamontiană risipeşte şi permutează orice corp într-un cu totul altul. Astfel se instituie „cântul” lautreamontian care „aruncă jerba *cavatinelor* aeriene ale talentului său de *vocalist*” (Cântul VI, strofa 7). Dincolo de şi prin fenomenele scrise (fenomene ale viziunii, ale auzului, pipăitului, mirosului sau fenomene lingvistice), el desăvârşeşte în talentul său de „vocalist” realizarea infinită a scriiturii: „Tu, la fel, nu lua seama la chipul bizar în care-mi cânt fiecare din aceste strofe. Dar fii încredinţat că sunetele temeinice ale poeziei nu-şi păstrează mai puţin lăuntricul lor drept asupra cugetului meu. Să nu generalizăm nişte fapte excepţionale, eu nici nu cer mai mult: cu toate acestea, firea mea e în rândul lucrurilor cu putinţă. Fără îndoială, între cele două limite extreme, ale literaturii tale aşa cum o înţelegi tu şi a mea, există un număr nesfârşit de trepte de mijloc şi n-ar fi greu să înmulţeşti subîmpărţirile; dar n-ar folosi la nimic, şi s-ar ivi primejdia de a da ceva îngust şi fals *unei concepţii eminamente filosofice, care încetează de a mai fi raţională, îndată ce nu mai e înţeleasă cum a fost gândită, adică în amploare*!” (Cântul V, strofa 1) [214].

Toate acestea trebuie luate doar ca o indicaţie pentru ceea ce ar putea fi, ar trebui să fie, o ediţie critică a Cânturilor. Lectura, astăzi posibilă, privind stabilirea argumentelor operaţiei Ducasse, trece prin vasta descifrare a textului materialist. *Poeziile* şi *Cânturile lui Maldoror* ne oferă pentru prima dată spre lectură o textură culturală în ordinea care o constituie; cea a unei practici scripturale care realizează sistematic descifrarea şi anihilarea texturii nevrotice a cărei moştenitoare este sub o formă culturală (sub formă de subiect-sonitor şi de

---

214 Sublinierile din textul lui Lucreţiu şi Ducasse îmi aparţin.
* în fr. sujet-écrivain şi sujet-écrivant. A se vedea Nota explicativă : écriture.

subiect-scriptor). Operaţia lui Ducasse, constituită într-o lectură a contradicţiei (idealism/materialism) pe care o scrie, devine astfel modelul transformativ dialectic al tuturor contradicţiilor. Forţată de contextul istoric să răspundă pentru propriile-i structuri (metafizice – *Mare obiect exterior*, retorică – *subiect*, refulare a materialismului – *nevroze*), textura culturală produce enunţurile contradictorii, statut al acestui text fără de subiect.

Argumentul evidenţiat de această revenire asupra textului lui Ducasse constituie funcţia centrală, distribuţională a materialismului. Omiterea materialismului printr-un refuz, printr-o refulare a lecturii acestuia, echivalează nu numai cu adoptarea unei poziţii premarxiste, ci duce inevitabil la deferirea textului lui Ducasse – ca şi a oricăror alte texte moderne – bisericii, psihiatrilor sau poliţiei. Avatarurile suprarealismului depind direct de locul pe care-l ocupă, rând pe rând, în această trilogie religioasă, terapeutică, savantă. Descifrarea a tot ce încearcă azi să valorifice „cadavrul” lui

Lautréamont ar trebui să evidenţieze funcţia pe care, politic, o iau succesiv, sub numele de suprarealism sau realism, nevrozele de transfer. Astfel, de-a lungul acestei descifrări, al acestor descifrări, se pune în discuţie locul special al ştiinţei care, în Istorie, poartă azi numele de materialism istoric şi materialism dialectic – teren pe care l-am dori mai bine apărat şi pe care nu-l vom abandona.

Philippe Söllers

LITERATURĂ ŞI TOTALITATE[215]

---

215 Text tradus din volumul Logiques, Coll. „Tel Quel", Ed. du Seuil, 1968.

1 Expunere despre Mallarmé, ţinută la 25 noiembrie 1965 la École pratique des Hautes Études — Seminarul lui Roland Barthes.

„El poate să înainteze pentru că umblă-ntru mister” – *Igitur*

RUPTURA

Dacă ne oprim asupra istoriei literaturii din ultima sută de ani1, ceea ce ne uimeşte în primul rând este complexitatea şi ambiguitatea unei asemenea aventuri, evidentă în faptul că unui nou spaţiu literar, unei înţelegeri şi unei comunicări profund modificate, li se adaugă o reflecţie ce are loc în interiorul unor texte, deschizându-le fără limite. Cum putem defini această situaţie? Trebuie oare să vedem aici constituirea unei „noi retorici”? Dacă retorica implică o cultură bimilenară, aceea a lumii greco-latine – vorbire împărtăşită, juridică şi proprietară – trebuie să vedem aici apariţia a ceva total diferit, care ar fi legat de o meditaţie tot mai necesară asupra *scrierii* [écriture] şi pentru care un filosof ca Jacques Derrida propune, într-un text recent şi capital, numele de *gramatologie*? în orice caz, se pare că naşterea conştientă a conceptului de *literatura* (care poate fi situată cu precizie în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în momentul de cumpănă al mişcării romantice, printr-o serie de nume ca cele ale lui Flaubert, Poe, Baudelaire) rămâne pentru noi în mare parte inexplicabilă. Într-o constelaţie de autori care i-ar putea alătura pe Lautréamont, Rimbaud, Raymond Roussel, Proust, Joyce, Kafka, suprarealismul şi ceea ce s-a născut odată cu el sau prin contactul cu el, Mallarmé ocupă o poziţie cheie şi cumva la egală distanţă de toate celelalte. Această constelaţie nu este atât de incoerentă cum s-ar putea crede la prima vedere: ea se desfăşoară pe un fond filosofic şi estetic zdrunzinat de Marx, Kierkegaard, Nietzsche şi Freud (mai târziu de lingvistică); de Manet, Cézanne, Wagner, Debussy; – fond care trimite el însuşi la o mutaţie ştiinţifică şi tehnică fără precedent. Credem că în această mişcare Mallarmé

ocupă un loc exemplar, pentru că experienţa limbajului şi a literaturii, interogarea lor reciprocă şi prezentarea acestora par a fi la el dintre cele mai *explicite*. Vom încerca în cele ce urmează să-i descifrăm intenţia: aceea de a conferi verbului *a scrie*, după o formulă a lui Roland Barthes, funcţia sa intranzitivă, de a comunica lecturii un sens absolut literal de a defini deci, printr-o serie de gesturi practice şi teoretice, un mit coerent care să dea seama de ansamblul realităţii noastre.

Experienţa lui Mallarmé, asemănătoare şi contrară în acelaşi timp celei a lui Dante („Destrucţia a fost propria-mi Béatrice", [216]scrie el într-una din scrisoripoate fi definită pe scurt ca o acţiune creatoare şi critica asupra simbolicii cărţii (a sfârşitului cărţii şi a absenţei sale) şi a scriiturii [écriture][217]: acest simbolism, multă vreme eclipsat, pare să reapară odată cu Mallarmé, într-un fel răsturnat şi nou. Ceea ce nu înseamnă că termenul de „simbolist", care este în general rezervat unei categorii de poeţi francezi minori, i s-ar potrivi şi lui câtuşi de puţin. „Simbolist" a devenit peiorativ atunci când este vorba de literatură şi pe drept cuvânt: el evocă un aspect desuet, închis, idealizant, literar în cel mai rău sens al cuvântului, un aspect de decadenţism estetic, pe scurt, ceea ce mulţi se îndârjesc – printr-un soi de neînţelegere voltă – să descopere la Mallarmé, extrăgând din poemele sale fragmentele în care aceste defecte sunt vizibile. Este evident faptul că o asemenea atitudine nu e lipsită de rea credinţă, împărtăşită de altfel, dacă se poate spune aşa, de către cei care ar vrea să-l reducă pur şi simplu pe Mallarmé la o situaţie „poetică", să facă din el un poet, zbuciumat, fără îndoială, dar un poet. Or, Mallarmé nu ni se pare reductibil la tipul de cultură care

---

216 Traducerea fragmentelor din Mallarmé aparţine lui Şerban Foarţă.

217 A se vedea Nota explicativă.

continuă să aibă curs în societatea noastră şi care se bazează încă pe clasificări perimate. Dimpotrivă, el este pentru noi unul din experimentatorii „acestei presiuni impetuoase a literaturii care nu mai suportă distincţia genurilor şi vrea să distrugă limitele”[218], presiune a cărei semnificaţie şi scop, mijloace şi sfârşit enigmatic ar trebui să le înţelegem; ruptură şi revărsare care au un sens dacă nu le mai închidem într-o gândire în chiar acel moment transformată şi negată. Acolo unde unii văd astfel un „eşec”, un sfârşit, ceva istovit, preţios şi crepuscular, noi presimţim, dimpotrivă, un nou început şi o chemare, ceva inflexibil, necunoscutul şi riscul însuşi. „Problema Mallarmé” desemnează astăzi un trecut şi un viitor, sau mai degrabă, acel moment al timpului în care dispare distincţia trecut-viitor, în care trecutul pare accesibil din toate părţile şi viitorul se revarsă parcă spre noi; acest moment, această cotitura a istoriei care se prezintă drept sfârşitul istoriei; acest *început al întoarcerii*, ale cărui efecte imprevizibile, animare organică, redistribuire şi regrupare a elementelor ultime şi fundamentale trebuie să le descifrăm: ca şi cum o limită şi o esenţă ar fi fost atinse, şi care, de acum înainte, ne vor pune faţă în faţă cu o absenţă a timpului, cu un spaţiu imperceptibil, cu o totalitate fără sfârşit, dar *finită*, cu o altă logică şi o altă funcţie a pronumelui, poate încă vidă, pe care am folosit-o mai sus: noi.

Este semnificativ faptul că Mallarmé apare în primul rând ca un continuator declarat al lui Poe şi Baudelaire, de la care împrumută un limbaj încă tlasic şi un spirit deja revoluţionar. Dar, curând lucrurile se schimbă. Este vorba de binecunoscuta criză din 1866 – 1870 când, judecându-şi aspru primele poeme baudelairiene, anunţă unul din postulatele esenţiale ale gândirii sale: impersonalitatea necesară a autorului. Scriind

218 Blanchot.

Hérodiade, „Forând versul”, a întâlnit, aşa cum spune, neantul, moartea. Eveniment de o rezonanţă mult mai stranie decât pare la prima vedere. Căci acest neant, această moarte (această absurditate şi această nebunie) alcătuiesc nucleul celei mai dificile dintre scrierile sale: *Igitur*. Igitur, care înseamnă *deci* în latină, s-a substituit parcă unui alt *deci*, cel prezent în *cogito-ul* lui Descartes care, împreună cu Shakespeare, constituie referinţa permanentă a lui Mallarmé. La Mallarmé, acel „gândesc, deci exist” devine, parafrazând: „scriu, deci gândesc la întrebarea: cine sunt?” sau „*cine* este acest *deci* din fraza «gândesc, deci exist»?” Acest deci, acest nume, acest *Igitur* va fi pentru el, după cum vom vedea, limbajul redus la rolul său concluziv, la rezumatul său; spaţiu al negării şi al absenţei, dar şi al conştiinţei de sine în moartea prin care suntem „absolviţi de mişcare”, spaţiu al impersonalului cucerit în lupta împotriva „seminţiei” (adică în lupta împotriva istoriei şi a filiaţiei biologice a individului) – experienţă care comportă de altfel un risc grav şi nebănuit (Mallarmé va vorbi despre „simptome foarte alarmante datorate singur actului de-a scrie”). De aici înainte, se va elabora prin el o teorie şi o practică indisociabile ale totalităţii literare, totalitate de *sens*, unica posibilă: „acest subiect cu care totul se înnoadă: arta literară”. „Da, că literatura există şi, dacă vrei, ea singură, cu excepţia totului”. „Totul, aici, există ca să ajungă la o carte”. Cum trebuie înţeles acest *tot* (şi excepţia pe care el o impune?)

De altfel, descoperă Mallarmé, literatura este mult mai mult decât literatură (el va vorbi chiar despre teologie). Sau, mai degrabă: totul se petrece ca şi cum criza violentă în care literatura se ascunde şi se dezvăluie, dispare şi se defineşte, ar pune însăşi problema, indefinită, a sensului. Claudel a recunoscut în treacăt în Mallarmé primul scriitor care a privit lumea

exterioară ca pe un *text* (şi nu ca pe un spectacol) şi care s-a întrebat conştient: „ce vrea să spună aceasta?” Dar alta este problema: aceasta nu „vrea să spună”, *aceasta se scrie*. O asemenea alunecare este decisivă prin faptul că ea readuce în discuţie nu numai ordinea obişnuită a literaturii, retorica deja zdruncinată de romantism (şi toate tipurile de enunţări pe care le presupune, de la povestire până la elocinţă), ci şi gândirea însăşi (pentru că „a gândi e a scrie fără accesorii”) şi, simultan, *economia* acestei gândiri în lume, economia lumii *cu* gândirea şi, deci, ţi organizarea socială. Altfel spus, Mallarmé formulează prin scriitură un principiu de interpretare, în acelaşi timp singular şi universal – *un sens de făcut* – iar scriitura sa, pentru a marca această coincidenţă între producere şi interpretare, va fi obligată să suporte o transmutare prin care, aparent, se va rupe foarte clar de discursul epocii de dinaintea lui. Această epocă poate fi rezumată într-un singur nume: Hugo. Hugo a „redus” toată *proza* (filosofie, elocinţă, istorie) la *vers* şi, „cum ei era versul în persoană, aproape că i-a interzis celui ce cugetă, cuvântă ori narează, dreptul la exprimare”. Deci Hugo a pus în valoare un fenomen inconştient, acela că versul (pe care Mallarmé îl numeşte uneori *linie perfectă*, *semn general*, *cuvânt total* – deci frază exemplară) este simptomul faptului: *literatură*. „Forma numită vers e, pur şi simplu, ea, literatura; că vers avem de cum se accentuează dicţia, ritm dat fiindcă stil”. După Hugo, versul se rupe: „Întreaga limbă, mlă diată pe metrică, în ea redobândindu-şi tiparele vitale, scapă, printr-o liberă disjuncţie, miilor de elemente simple; şi am s-o spun, nu fără-asemănare cu multiplicitatea strigătelor unei orchestraţii, aceasta rămânând verbală”. Într-un cuvânt, Hugo a strâns în vers totalitatea formelor literare sub semnul unui singur individ, a eliminat ortodoxia, comunitatea de semnificaţie

şi, din acel moment, odată cu ruptura versului, fiecare trebuie să se caute şi să se elaboreze în interiorul propriului său limbaj: „Oricine poate să-şi dureze cu jocu-i propriu şi auzul său un instrument, de cum suflă, îl atinge într-o doară sau îl loveşte cu ştiinţă, de folosit aparte şi de închinat aşijderi limbii”. „Tot insul vine cu o prozodie, una nouă, ţinând de propriu-i suflu”. „Eu zic că se iveşte, cu timpul, o condiţie adevărată sau posibilitatea, nu numai a expresiei, dar şi a modulării de sine după plac”.

Deci o revoluţie considerabila, care îl situează pe fiecare în faţa propriei responsabilităţi, în vederea unei practici care trebuie „să recreeze totul”, nu în sens metaforic („Ies belles lettres” disimulau literatura, retorica disimula scriitura), ci literal:

„Ştie-se, oare, ce înseamnă scrisul? O veche şi preavagă, geloasă însă, meserie, al cărei tâlc rezidă în taina inimii. Cel care-o practică, pe de-a întregul, se abstrage. Astfel, din auzite, cum nu este nimic, şi, mai cu seamă nimeni în răsfrângerea unei divinităţi difuze, înseamnă, jocul ăsta smintit care e scrisul, să-ţi însuşeşti, în temeiul unei îndoieli – puţinul de cerneală aidoma sublimei nopţi – vreo datorie de-a crea totul din nou, cu unele reminiscenţe, spre a dovedi că eşti acolo unde anume trebuie să fii (căci, daţi-mi voie să-mi exprim această temere, o incertitudine rămâne). Unul câte unul, orgoliile noastre, să le susciţi în anterioritatea lor, şi să iei seama. Altfel, de n-ar fi asta, o somaţiune a lumii ca ea să-şi cumpănească bântuitorul spectru cu cifrul postulatelor de preţ, drept propria-i lege, pe foaia palidă de-atâta cutezanţă – eu cred, într-adevăr, că n-ar fi decât tragere pe sfoară, dacă nu curată sinucidere”.

Înşelătorie, suicid: putem observa că, pentru Mallarmé, angajarea literară implică o gravitate absolută. Lui i se atribuie cuvintele: „Eu cred că lumea

se va mântui printr-o literatură mai aleasă” şi, dacă sunt autentice, pentru el aceste cuvinte nu au nimic de butadă. Mallarmé a renunţat la sinucidere („Frumoasei sinucideri victorios adio”), tocmai din cauza înşelătoriei care apare într-însa; adevărata sinucidere nu poate fi decât literară. Ea implică sacrificiul celui care scrie, un sacrificiu „cât despre personalitate”, unic în felul său. Într-adevăr, nu există subiect în sine (deci el nu poate fi suprimat prin sinucidere), pentru că subiectul este *consecinţa* limbajului său. Acest limbaj trebuie deci împins până la propriile-i limite, pentru a afla despre ce este vorba, despre *cine* este vorba în noi. Sarcină dintre cele mai dificile, dată fiind doza de inconştienţă carene dăm seama îndată – ne susţine.

ŞTIINŢA

În primul rând suntem confruntaţi cu multiplicitatea limbilor:

„Limbile imperfecte prin faptul că mai multe, una supremă nu e: a gândi fiind a scrie fără accesorii, nici murmur, tacit încă, nemuritorul verb, diversitatea, pe pământ, a idioamelor ne-mpiedică pe fiecare să proferăm cuvintele care, altminteri, şi-ar găsi dintr-o lovitură, ea, materialmente, adevărul însuşi… *Numai că*, e bine să o ştim, *nici versul n-ar mai exista*; el, filosofic vorbind, răscumpără păcatul limbilor, superioară complinire”.

Putem înţelege deci că versul, fiind „literatură”, „literatura” este cea care, din punct de vedere filosofic, compensează carenţa limbilor (şi nu filosofia care ar putea-o face literalmente). Este vorba de acel „sens mai pur dat verbului obştesc”, în măsura în care cuvintele se corectează unele pe altele graţie morţii – negativităţii – care vorbeşte prin poet şi ne pregăteşte pentru o limbă unică. Dar, în acelaşi timp, acest proces se deschide spre *ştiinţă*. Mallarmé anunţă aici, foarte precis, ştiinţa care ar putea fi literatura şi a cărei imagine, ca ştiinţă, nu

este alta decât lingvistica, în cadrul căreia un fel de „întoarcere” a Evului Mediu îi asigură devenirea istorică. „Pe totdeauna, Evul cel de Mijloc rămâne incubaţia, ca şi un început de lume, cea modernă”. Pentru Mallarmé, din acel moment, literatura şi ştiinţa comunică intens (cea de-a doua trebuind acum *să treacă* în prima cu ajutorul unei redescoperiri originare). Filologia („ştiinţă de ieri”) îşi găseşte în Mallarmé un observator atent:

„Viaţa, dacă trăieşte din propriul ei trecut sau dintr-o moarte fără capăt; acest fapt o să-l regăsească ştiinţa în limbaj: care, deosebindu-l pe om de toate cele, va să-l imite încă pe acesta, -n măsura-n care, în esenţă, e factice, nu mai puţin decât firesc: precugetat decât fatal; cu dinadinsul decât orb”. (Să observăm în trecere remarcabila precizie a distincţiei dintre natură şi cultură, conştient şi inconştient sau, mai degrabă, faptul că această distincţie nu este decât un moment istoric căruia dialectica limbajului îi va rezolva opoziţiile.)

„Găsindu-şi o confirmare de sine în Limbaj, cuvine-se acum ca Ştiinţa să devină, ea, o CONFIRMARE a Limbajului”.

„Ştiinţa dar, nu este alta decât Gramatică, istorică şi comparată, cu scopul de-a ajunge una generală, şi Retorică”.

De altfel, Mallarmé vede în gramatică o „filosofie latentă şi particulară, ca şi schelet al limbii”. Pe de altă parte, el distinge atent *vorbirea* de *scriere*, valoarea *verbală* de valoarea *hieroglifică* şi îşi fundamentează gândirea pe o manifestare autonomă a scrierii, care, întemeind dicţia, muzica şi dansul, ne va releva esenţialul contribuţiei sale: importantele afirmaţii despre *Carte* şi *Teatru*. De unde, necesitatea de a distinge două stări ale cuvântului: una brută şi imediată (asociată cu circulaţia banilor: „Cu lucrurile înseşi, limbajul n-are legătură decât comercialmente”), care este şi *reportajul*

universal, presa, sistemul de derivaţie informativ al epocii; o altă stare, declarată esenţială: în acest caz se află literatura ca scriitură generatoare, sustrasă scrierii mecanice, inconştiente, a unei vorbiri zadarnice şi interesate. Această distincţie îl conduce pe Mallarmé la emiterea următoarei propoziţii surprinzătoare, în care ne putem recunoaşte pe deplin: „Totul se reduce la estetică şi la economie politică”. Estetica este un fenomen de economie a limbii şi gândirea însăşi nu poate fi înţeleasă decât în termenii economiei (aceasta e „produsul mental”). Economia politică poate fi deci clarificată cu ajutorul limbajului şi vom vedea că reflecţia lui Mallarmé cu privire la noţiunile de *teatru*, de *serbare*, de *ficţiune* este dintre cele mai clare în acest sens, denunţând sărăcia unui anume tip de economie, incapabilă să-şi organizeze dhelutiala şi jocul.

Totuşi, înainte de a ajunge la carte, la teatru, trebuie să operăm în primul rând o critică a literaturii şi în special a pretenţiei sale de a fi realistă, expresivă. Eroarea estetică fundamentală – eroarea economico-politică – constă în a crede că limbajul este un simplu instrument reprezentativ. Exprimării naive care îşi închipuie, de exemplu, că poate introduce pădurea ca pădure în descrierea sa, Mallarmé îi opune *sugestia*, adică o scriitură care se va situa de aceeaşi parte cu lumea, în măsura în care lumea este o scriitură pe care numai o scriere o poate face vizibilă şi o poate continuă:

„Natura îşi ajunge: nu-i vom adăuga decât oraşe, căile ferate şi cele câteva invenţii alcătuind latura noastră materială. Act disponibil, altul, pe totdeauna şi anume, nu e decât surprinderea unor raporturi într-acestea, rare sau multiple; potrivit cutărei stări lăuntrice, pe care-o vrei extinsă după plac, simplificarea lumii.

Aidoma cu a crea: noţiunea unui lucru absent, care

ne scapă. Ajunge o atare ocupaţie, să compari aspectele şi numărul acestora, cum ne atinge-n treacăt neglijenţa: trezind într-însa, ca decor, ambiguitatea câtorva frumoase figuri, la-ntretăieri. Totalul arabesc ce le-ntruneşte are prea-repezi salturi, într-o recunoscută spaimă, şi-acorduri neliniştitoare. Avertizând prin vreo abatere, în loc să deruteze, ori ea asemănarea-i cu el însuşi să-l piardă, confundându-l. Cifru melodic amuţit, al motivelor acestora alcătuind o logică, cu propriile noastre fibre”.

Pentru Mallarmé, pare-se primul care s-a apropiat de o asemenea radiografie a textului fenomenelor, un peisaj, de exemplu, devine o „pagină rurală” în care, chiar dacă scrierea se limitează la mai multe semne de abrevieri mentale, „nimic, spune el, nu transgresează figura unei văi, a unei pajişti, a unui arbore”. Textul complet se va prezenta deci ca un spaţiu secund sau ca o oglindire a unei scrieri ideogramatice şi a unei scrieri fonetice. Dat fiind că limbajul are o funcţie profund negativă – care nu-şi propune să numească ceva deosebit, ci absenţa a ceea ce este numit – punerea în scenă atrage după sine o deschidere, o virtualitate reanimată şi o confirmare paradoxală a concretului prin evocare (trecem astfel de la o dimensiune duală – un lucru îl înlocuieşte pe altul, un lucru îl reprezintă pe celălalt, semnul este alcătuit dintr-un semnificant şi un semnificat – la un *volum de sens*, la un sistem ternar care revoluţionează ansamblul semnelor):

„La antipodul unei funcţii de numerar facil şi reprezentativ, cum i se pare mai întâi mulţimii, cuvântul, înainte de toate, vis şi cântec, îşi regăseşte la Poet, cu-acea necesitate ce-i revine de la o artă închinată ficţiunilor, virtualitatea-i proprie. Versul ce din mai multe vocabule reface un cuvânt total, nou, străin faţă de limbă şi ca incantatoriu, pune capăt izolării verbului: negând,

într-o mişcare suverană, hazardul ce mai dăinuie în termeni în ciuda artificiului îmbăierii lor deopotrivă în sens şi în sonoritate, şi oferindu-ne surpriza de-a nu fi auzit vreodată acest fragment obişnuit de elocuţie, pe când reminiscenţa cuvântului numit întinge într-o nouă atmosferă”.

Într-o asemenea economie, *tăcerea* devine atunci un element al limbajului printre altele, pentru că întotdeauna va trebui „să negăm indicibilul care minte”. Şi în acest caz eroarea provine din faptul că, instinctiv, noi dăm crezare indicibilului, inexprimabilului – şi, desigur, tocmai din această cauză suntem convinşi că trebuie să ne *exprimăm*. În scriitură, tăcerea este evident albul, adică o „distanţă mental copiată”, versant intern şi inteligibil al muzicii, ea însăşi „ansamblu de raporturi care există-n toate”:

„[pentru] ca un registru mediu de cuvinte, sub înţelegerea privirii, să se orânduiască-n linii definitive, odată cu tăcerea”.

Mallarmé enunţă o tehnică specială a cărei „garanţie” devine *sintaxa*: această tehnică tinde să scurtcircuiteze pierderea sensului în care suntem cufundaţi. Trebuie să intervenim fără încetare în acest joc şi să-l jucăm, pentru a nu ne lăsa noi dejucaţi. Prin aceasta, scriptorul se deosebeşte de vorbitorul care flecăreşte, printr-o operaţie de răsturnare care constă în a *nu exprima*, adică în a-şi face discursul obiectiv şi, propriu-zis, imparţial, printr-un soi de ritual (astfel scăpăm de fascinaţia „adevărului”):

„Prostul pălăvrăgeşte spre a nu spune nimic, şi-a rătăci astfel, cu excepţia unui gust notoriu pentru prolixitate, şi tocmai în vederea neexprimării vreunui lucru, este un caz aparte ce va fi fost al meu”.

Pentru a demasca dualitatea adevăr-eroare care domină economia expresivă, trebuie atins în consecinţă

acest punct în care nu mai contez *eu*, ci limbajul meu:

„Tăcerii nepărtinitoare, pentru ca spiritul să-ncerce să se repatrieze, cuvine-i-se restituirea întregului arsenal: şocuri, alunecări fără de limită şi certe traiectorii, vreo stare opulentă, repede evazivă, o dulce neputinţă de-a sfârşi, această prescurtare, această trăsătură – mai puţin tumultul sonorităţilor, transfuzibile încă, acestea, întru vis”.

Vom ajunge astfel la conştiinţa scriiturii, la acea „contaminare reciprocă între operă şi mijloace”, unde cea care vorbeşte este însăşi scriitura:

„A scrie – Călimara, cristal ca o conştiinţă, cu picătura ei, pe fund, de noapte relativă la faptul că ceva există: apoi îndepărtează lampa.

Într-adevăr, nu scriem, cu lumină, în câmp obscur, alfabetul astrelor, el singur, ni se arată astfel, schiţat sau întrerupt; negru pe alb înaintează omul. Această cută de dantelă sumbră, care reţine infinitul, ţesută de atâţia, fiecare-n parte urmând firul său, ignorată prelungire, taina sa, adună arabescuri depărtate în care-şi doarme somnul un întreg lux de catagrafiat, himeră, nod, frunzare, şi de dat la iveală.

Cu bruma de mister, indispensabil, care rămâne, exprimat câte puţin”.

Avem de a face aici cu ceea ce Mallarmé numeşte *acţiunea restrânsă*, care este, după părerea sa, o acţiune cu bază reală, oricare alta izbindu-se de absenţa unui adevărat *Prezent* (prezentul este iluzia celui care trăieşte în câmpul adevărului), absenţă care face imposibile sinuciderea şi abstinenţa, în măsura în care nu putem declara niciodată că suntem propriii noştri contemporani. Acţiunea oare se adresează, dimpotrivă, viitorului, în mod deliberat şi lucid, printr-o operaţie radicală.

ECONOMIA

În acelaşi timp, această dispariţie necesară a autorului în scriitura care, pe de altă parte, l-a produs, are loc în vederea unei *lecturi* care nu este una oarecare. A citi este pentru Mallarmé o *practică*, o *practică disperată*. Trebuie mai întâi ca cititorul, în loc să se lase în voia reprezentărilor, să aibă acces direct la limbajul textului (şi nu la imaginile sale, la „personajele" sale), trebuie ca el să înţeleagă că *ceea ce citeşte este propria-i persoană*. Mulţimea este manipulată de inconştient – şi din acest motiv ea este, într-un sens, muzicală. Dar în această mulţime (şi existând numai prin ea) individul care citeşte, dimpotrivă, comunică cu propriul său limbaj regăsit în ceea ce el citeşte. „Mit, cel dintotdeauna: împărtăşire întru carte. Fiecăruia parte-ntreagă". „Un solitar tacit concert i se oferă spiritului, prin lectură". Deci, cartea este spaţiul unei duble mişcări: suprimarea autorului (cartea este adeseori comparată de Mallarmé cu *mormântul*) care abandonează vorbirea în favoarea scriiturii şi consimte astfel la transformarea timpului în spaţiu:

„Opera pură presupune dispariţia elocutorie a poetului, care cedează iniţiativa cuvintelor, puse-n mişcare de contrastul deosebirii lor".

pe de altă parte, constituirea cititorului care confirmă astfel victoria obţinută asupra hazardului şi a tăcerii:

„Şi când se aliniază într-o fantă, una minimă, diseminată, hazardu-nvins cuvânt după cuvânt, fără înconjur albul se întoarce, până mai adineauri gratuit, neîndoios acum, ca să conchidă că nimic [nu este] dincolo [de el] şi să autentifice tăcerea".

Dar această autoconfirmare şi această autorecunoaştere a cititorului se izbesc nu numai de condiţionarea sa sociala, condiţionare în care „orizont şi spectacol sunt reduse la o mediocră palǎ de banalitate"

datorită obişnuinţelor lecturii curente, ci şi de inconştient, care, printr-un fel de transfer inevitabil, face ca textul pe care scriitura îl sustrage inconştientului să apară obscur, ilizibil. Cititorul, în loc să-şi simtă propria obscuritate, raportând-o la el însuşi, acuză atunci textul de ermetism, fără să-şi dea seama că în acel moment, ca şi întotdeauna, el nu face altceva decât să vorbească despre el însuşi şi despre criteriile care i-au fost impuse. Mallarmé scrie: „Trebuie să existe-n străfundul fiecăruia din noi ceva ocult, cred cu hotărâre-ntr-un ce abscons, semnificam închis şi tăinuit, sălăşluind în marea parte: căci, de-i-se numai drumul acestei mase pe vreo urmă ce e o realitate, existând, să zicem, pe-o coală de hârtie, în scrierea cutare – nu în sine – ceea ce e obscur: ea se agită, uragan zelos, să nu-şi cedeze nimănui tenebrele, în abundenţă şi flagrant”. „Faţă cu agresiunea, adaugă Mallarmé, prefer să ripostez că anumiţi contemporani habar n-au să citească”.

Aceste observaţii pot să ne apară într-o altă lumină, dacă analizăm datele recente ale psihanalizei şi în special cea potrivit căreia inconştientul este structurat ca un limbaj. Acest *semnificam închis şi ascuns* pe care Mallarmé îl bănuieşte în fiecare a fost de atunci, dacă se poate spune astfel, ştiinţific *dovedit*. Astfel că problema, aparent rezolvată pentru toţi, a acelui *savoir-lire* reapare cu întreaga sa forţă. Scriitura lui Mallarmé, cu spaţiul său prescurtat şi multiplu, cu torsiunile şi raporturile sale latente, cu intersectările sale interne şi vizibile, ne pune în faţa acestei întrebări, căreia nu îi putem în general opune decât răspunsuri gata făcute, limbajul nostru fiind elaborat şi primit de-a gata: nu ne dăm seama că a gândi înseamnă a scrie, că a citi înseamnă a citi ceea ce suntem – şi jocul limbii ne scapă, greşim mereu în ceea ce priveşte literatura, în măsura în care nu sesizăm impersonalitate jocului său:

„Impersonificat volumul, cât te desparţi de el ca autor, nu cere cititor în preajmă-i. Astfel, ia seama, între accesoriile umane, el îşi ajunge sieşi: făcut, fiind. Sensunhumat într-însul se pune în mişcare, aşezând filele în chipul unui cor”.

Cartea care ar răspunde acestei necesităţi a cărţii, sensului său, „cartea instrument spiritual” s-ar scrie prin *transpunere* şi *structura* (aceste cuvinte sunt ale lui Mallarmé). Transpunere – am văzut din ce cauză (imposibilitatea „realismului”). Structură – pentru că, spune Mallarmé: „e necesară ordonarea ca să omitem autorul”. Va trebui deci să proiectăm spaţiul versului în fragment, cel al fragmentului în volum şi, pornind de aici, vom putea depăşi volumul în favoarea unui spaţiu nou (inter-textual) în care cărţile s-ar citi, s-ar clarifica, s-ar scrie unele pe altele, făcând loc unui text, în sfârşit, real, care ar fi explicaţia permanentă a lumii, „explicaţia orfică a pământului”, litera curentă a sensului, în sfârşit formulată şi jucată. „Toate cărţile conţin mişmaşul câtorva, numărate, repetări”. Cartea care ar fi cu adevărat *Cartea* (cea care ne oferă totul) „e scrisă în natură într-un chip care să nu-i lase să-nchidă ochii decât pe cei interesaţi a nu vedea nimic”, „ea ispitindu-i fără ştirea lor pe toţi cei câţi au scris”. Deci Cartea trebuie să fie *realizabila*, iar literatura n-ar avea atunci ca obiect – ca şi istoria, de altfel, al cărei sfârşit ea l-ar reprezenta astfel – decât această culminaţie: „nimic nu va rămâne fără să fie proferat”. Tot aşa, Hegel vedea sfârşitul Istoriei sub forma unei cărţi închise. Mallarmé o deschide, o împrăştie, o *întoarce* şi o redă spaţiului în care ne naştem pentru a trăi, pentru a ne scrie, a ne citi şi a muri.

Mallarmé ştie că nu va putea desăvârşi *Cartea*: dar, cel puţin, fixează ca scop întregii literaturi de după el, *imposibilul*. Cel mult va încerca să-i reliefeze unele

fragmente, să dea indicaţii pentru realizarea ei, să ne fixeze neînduplecat gândirea în acest sens:

„Cartea, expansiune a literei, totală, se cade, din ea însăşi, de-a dreptul, să-şi asigure o mobilitate şi, spaţios, graţie corespondenţelor, să instituie un joc; ştiu eu, care certifică ficţiunea”.

„Cuvintele, de la sine, îşi exaltă, din multele lor faţete, una, recunoscută cea mai rară ori preţioasă pentru spirit, centru de indecizie vibratorie; cine le percepe libere de şirul lor obişnuit, proiectându-se în chip de fundal de grotă, atâta cât durează mobilitatea sau principiul lor: gata să ia parte, ’naintea stingerii, cu toatele, la o mutualitate de văpăi distantă ori prezentându-se pieziş, drept contingenţă”.

Unul din aceste fragmente (revenire târzie a lui *Igitur*) va fi *Coup de dés* în care scriitura îşi orchestrează noile forţe (nu mai este vorba despre transcrierea unui sens, ci de apariţia spontană a suprafeţei scrise; nu despre înregistrarea şi înţelegerea unei vorbiri anterioare, ci despre o înscriere activă care îşi desfăşoară traseul; nu despre un adevăr sau secret al unuia singur, referinţă întotdeauna umanistă, ci despre o literalitate a nimănui într-o lume jucată la zaruri):

„Totul petrece-se, prin prescurtare, ipotetic; recitativul este evitat. Adaug că din această întrebuinţare pe faţă a gândirii cu replieri, extinderi, subterfugii, adică planu-i însuşi, decurge, pentru cine vrea să citească cu glas tare, o partitură”.

Acest nou spaţiu semnificativ se prezintă vertical, *în picioare*, ca şi cum suprafaţa compactă a discursului ar fi fost îndreptată şi sfâşiată, ca şi cum racla cuvântului retoric ar fi fost dezgropată şi deschisă, ca şi cum limba ar fi fost violată prin ruptura în profunzime – în scriitură – a frazei. *Aruncarea de zaruri*, se ştie, este de fapt o singură frază: *O aruncare de zaruri niciodată nu va aboli*

hazardul, supusă unei diseminări şi unei dezintegrări atomice, unei efervescenţe neîncetate; iar *fraza*, pe care nu o cunoaştem decât la suprafaţă, ne apare astfel ca cel mai complex organism, ca rezumat final al oricărei complexităţi (*ca un nume*) – figură şi limită a suprapunerii, de acum înainte manifestă, a lumii, a hazardului, a jocului şi a gândirii, unde „omul” se produce (în timp ce suprafaţa discursului nu putea trimite în final decât la insolubila dualitate om-lume). În acest spaţiu, care nu mai este unificat şi orizontal, ci dedublat vertical – ceea ce presupune, a priori, o nouă fizică, o nouă topologie – nu mai avem-de-a face cu obişnuitul raport dintre cineva care se adresează cuiva, ci o structură dublă pornind de la un text. Scriptor şi lector trec de aceeaşi parte a ecranului fictiv, iar operaţiile lor devin simultane şi complementare. „Acelaşi” şi „altul” se rostesc împreună; când unul vorbeşte, celălalt tace – dar această tăcere este tot o vorbire activă şi accentuată. Ficţiunea este *confirmată*, adică ea este în fiecare moment scrisă şi jucată la origini. Cartea nu este altceva decât trecerea lumii la teatru, apariţia teatrală a lumii ca text, „întrebuinţarea pe faţă a gândirii”, *operaţia*: nu o operă printre altele, ci operarea a tot ceea ce este.

MITUL

Problema fundamentală este deci teatrul, cartea cu trei dimensiuni. Dar textele lui Mallarmé se situează într-o asemenea perspectivă de la *Igitur*: „Această povestire se adresează inteligenţei cititorului, punând ea însăşi lucrurile-n scenă”. Pentru Mallarmé, reflecţia asupra cărţii nu se deosebeşte – fiind vorba de dezvăluirea totalităţii ca scriitură şi sens – de totalitatea problemelor concrete. Într-adevăr, cartea nu este făcută pentru a fi citită şi închisă, ci pentru a fi operată, epuizată, pentru a *trece* în *realitatea* care, fără ea, rămâne la stadiul de

ficţiune neorganică. Termenul de *ficţiune* este central la Mallarmé. Când vrea să definească un „domeniu de ficţiune”, „desăvârşit termen comprehensiv” (care ar permite adică înglobarea ansamblului activităţilor umane), el propune un raport ca acesta:

Industrie Finanţe.

Muzică. Litere Ficţiune arătând prin aceasta că circulaţia banilor, care condiţionează tehnica, corespunde circulaţiei limbajului care activează „arta” (muzică, dans, teatru). Ansamblul acestor operaţii care se dezvăluie unele pe altele, şi îşi răspund chiar până în *litera* care le stăpâneşte pe toate, acest ansamblu se numeşte *ficţiune*, iar cartea interpretată, realizată, pusă în practică oferă *sensul* acestei ficţiuni, adică realitatea. Trecem astfel la un nou mod de înţelegere: fenomenele sunt reduse la cifrurile lor şi la ciclurile care le evidenţiază reciprocitatea. Mallarmé îşi dă foarte bine seama că decăderea religiei este legată de faptul că în societatea noastră *cheltuirea* nu mai reprezintă un obiect de meditaţie. *Missa*, de exemplu, îl interesează ca tehnică a gratuităţii simbolice, ritual care ar putea avea o deosebită eficacitate: „Ar fi cu neputinţă ca, într-o religie, măcar că de izbelişte estimp, ginta să nu-şi fi pus secretu-i intim ignorat. Ceasul e prielnic, cu detaşarea cuvenită, să facem arheologie”. Nivelul la care operează scriitura va fi deci cel al *miturilor* – iar teatrul va putea deveni modalitatea de apariţie a acestei scriituri concrete a miturilor sustrase inconştienţei unei societăţi obscurantiste, dominată de ban. Mallarmé intuieşte foarte bine obstacolele: teatrul se află într-o stare de decădere şi de servilitate fără precedent – iar fondarea Poemului popular modern „de care se va minuna, brusc inventată, o majoritate cititoare”, nu este încă posibilă. Nu ni se propun decât opere limitate, mitologii înguste, „reprezentaţii” iar noi suntem incapabili să vedem

lucrurile „de-a dreptul”, adică „piesa scrisă pe coala cerului şi mimată, cu gestul pasiunilor lui de către Om”. Teatrul, care pentru Mallarmé e „de esenţă superioară”, e „clipa-n care orizontul străluceşete în umanitate, căscare-a botului himerei tăgăduite şi frustrate, cu mare grijă, de convenţia socială”. Criticii ironice a lui Gautier: „Ne-ar trebui un singur vodevil – am face unele schimbări din când în când”, Mallarmé adaugă cu toată seriozitatea: „În loc de vodevil puneţi Mister, fie-o tetralogie ea însăşi felurită şi desfăşurându-se paralel faţă de un ciclu de ani reînceput şi îngrijiţi-vă ca textul să fie incoruptibil precum Legea: cam asta e!”

Ne-ar trebui deci un teatru care să depindă de Carte şi în care să se poată manifesta „mediul mental ce identifică scena cu sala”. Într-adevăr, spune Mallarmé, „nu alta se întâmplă cu o situaţie mentală decât cu meandrele unei drame”, iar teatrul ar trebui să facă să apară simultan, spaţial, acest proces sustras de timp: „O operă dramatică dezvăluie suita exteriorităţilor actului, fără ca barem un moment ea să păstreze realitatea şi că, la urma urmei, nimic nu se petrece”. Teatrul ar fi lectura Cărţii, scriitura ei operantă „de-a lungul labirintului angoasei cu care vine arta”. Abordarea teatrală cea mai precisă a acestui mit este Hamlet care, „citind în cartea care-i sinea lui”, „exteriorizează, pe scândurile scenei, personajul unei tragedii intime şi oculte”, „senior latent care nu poate să devină”, căci, spune Mallarmé, „nici nu există alt subiect, să fie limpede: antagonismul visului, în om, cu fatalităţile ce le acordă existenţei lui nefericirea”.

Scena, care ar fi „magnificenţa noastră unică” – singurul loc în care ne poate apărea totalitatea pe care o urmăreşte Cartea – este într-un fel pictura textului unde „totul se mişcă potrivit unei reciprocităţi simbolice de tipuri între ele însele ori faţă de o singură figură”. „Mim, gânditor, pe Hamlet, tragedul îl interpretează în chip de

suveran plastic şi mental al artei”. Lumea se revelează deci ca scriitură la intersecţia Teatrului şi a Cărţii, iar această intersecţie este Dansul: va fi destul ca dansatoarea să-şi traseze scrierea corporală, pentru ca întreg corpul de balet, adunat în jurul dansatoarei *stea*, să mimeze scrierea constelaţiilor, inversă celei trasate pe hârtie. *Coregrafia* revelează funcţia figurilor, ele însele dând cheia *caracterelor* sau tipurilor umane. Istoria este o dramă, baletul o emblematică, un ansamblu hieroglific, totul constituind un mediu al ficţiunii în care lectura devine o „notaţie a sentimentelor prin fraze niciodată proferate”. Dansatoarea „comunică, prin vălul ultim care rămâne, totuşi, nuditatea, concepte şi, silenţios, scrie viziunea-n chipul unui semn, ce este ea”. E important să remarcăm faptul că Mallarmé notează aici, în treacăt, înrudirea acestei scrieri cu cea a *Visului*.

Citind, putem să ne reprezentăm orice piesă „înăuntru”. Dar dacă vrem să luăm cunoştinţă de scriitura care este această lectură, trebuie să trecem prin scenă (prin viaţă). Aici este punctul în care, latentă, drama se manifestă printr-o sfâşiere, afirmând „ireductibilitatea instinctelor noastre”. \om ajunge atunci la „o muzicală celebrare şi figuraţie – aşijderea a vieţii, încredinţându-i doar limbajului şi evoluţiei mimice misterul”. Mallarmé afirmă deci existenţa unui „teatru inerent spiritului” care determină poetul „să-l trezească, prin scris, în fiecare pe marele maestru al serbărilor”. Va trebui deci să realizăm posibilitatea textului ca teatru şi în acelaşi timp, pe cea a teatrului şi a vieţii ca text, dacă dorim să ne ocupăm locul în scriitura care ne defineşte: „Anume, că nu se află-n spiritul nici unuia ce i-a visat pe oameni, până la el, nimic decât un cont exact de pure motive ritmice ale fiinţei, care-i sunt semnele de recunoaştere; să le desluşesc, pretutindenea, îmi surâde”. Limbajul oare regăseşte totalitatea ficţiunii

este, în consecinţă, „fundamental” oricărei arte posibile:

„La convergenţa celorlalte arte, ieşită din acelea şi guvernându-le, Ficţiunea, adică Poezie”.

şi această ficţiune fundamentală se dovedeşte a fi o orchestraţie a miturilor, fiind direct legată de funcţionarea gândirii care dizolvă miturile pentru a le *reface*. Putem astfel prefigura o acţiune globală, scenică, teoretică, practică şi mentală, dedicată „înfloririi simbolurilor sau pregătirii lor”, acţiune care nu se bazează pe fabulă sau legendă (şi în aceasta constă, pentru Mallarmé, greşeala lui Wagner), pe vreun mit sau altul, ci pe dezvăluirea Miturilor şi pe unificarea lor:

„Teatrul le cheamă, nu pe cele fixe ori seculare şi notorii, ci unul, scuturat de personalitate, căci el alcătuieşte aspectul nostru cel multiplu”.

Tocmai de aceea, Mallarmé mai poate scrie că „omul cu autentica-i petrecere terestră, fac schimb de reciprocităţi de probe”.

„INTERREGNUL”.

Ne rămâne să precizăm rolul exact al celui care, scriind, acceptând moartea prin literatură, nu este cu nimic mai puţin compromis în societatea în care trăieşte. Această existenţă este resimţită mai întâi ca un inconvenient: „Existenţa celui care scrie, în afara uneia, adevărată, care constă în a trezi lăuntric prezenţa acordurilor şi a semnificaţiilor, faţă cu lumea se petrece doar ca inconvenient”. Şi, de asemeni: „Literatura, în consens, aici, cu foamea, constă-n a-l suprima pe domnul ce dăinuie scriind-o. Ăsta, în ochii alor săi, ce face, oare, toată ziua?”

Scriitorul, sau mai exact scriptorul este deci, orice ar face, în întregime suprimat, în măsura în care el lucrează asupra funcţionării inconştiente a limbii, solitudine neîncetat înnoită şi mută, pe care Mallarmé o desemnează prin: „sustragerea de la destin, barem

socială”. Dar această retragere are consecinţe paradoxale: dacă ea interzice orice legătură şi orice proprietate, dacă-l obligă „să-şi satisfacă un ciudat instinct, acela de-a nu poseda nimic, ci numai de a trece”, dacă defineşte astfel pe cel ce nu vrea să fie nimic şi nu vrea să aibă nimic propriu, pe cel care e „infinit de singur pe pământ” – ea descoperă şi o coincidenţă neprevăzută cu cel mai alienat individ: proletarul. La el se gândeşte Mallarmé atunci când scrie: „Ce trist e că producţia-mi le rămâne acelora, prin definiţie, ca norii la crepuscul, vană”. „Constelaţiile, scrie el, se pregătesc să strălucească; o, cum aş vrea ca prin obscuritatea care se scurge peste oarba turmă, astfel de puncte de lumină, cutare gând numaidecât, să se fixeze, în ciuda ochilor acestora pecetluiţi, nedistingându-le deloc – pentru faptul însuşi, pentru exactitate, şi ca să fie spus.

„*Pentru faptul însuşi, pentru exactitate, ca să fie spus*: viaţa celui care scrie este un „interregn”, iar munca aparent inutilă sau jocul pe care-l continuă sunt legate de viitor, despre care ştim că este spaţiul oricărui *taravaliu* simbolic. Literatura aparţine viitorului, iar viitorul, scrie Mallarmé, „e totdeauna numai sclipătul a ceea ce ar fi urmat să se întâmple mai 'nainte ori în apropiere de origini”. Printr-o ciudată circularitate, omul care nu *este* nimic şi cel care nu *are* nimic se întâlnesc într-o adâncă solidaritate împotriva celui care posedă şi care crede deci că este ceva. Nu vom trăda şi nici nu vom forţa deci gândirea lui Mallarmé afirmând că, de fapt, el nu a manifestat decât o singură concepţie, o gândire pe care am putea-o numi *gândire formală*: cea a revoluţiei, în sensul său cel mai literal.

Roland Barthes

LITERATURA LITERALA[219]

---

219 Text tradus din volumul „Essais critiquesParis, Ed. du Seuil,

Un roman de Robbe-Grillet nu se citeşte global şi discontinuu în acelaşi timp, aşa cum se „devoră” un roman tradiţional când atenţia sare din paragraf în paragraf, de la un moment critic la altul, şi când ochiul nu absoarbe de fapt decât cu intermitenţe spaţiul tipografic, ca şi cum lectura, prin gestul său material, ar trebui să reproducă însăşi ierarhia universului clasic alcătuit din momente, rând pe rând patetice şi nesemnificative.1 La Robbe-Grillet, naraţiunea presupune ea însăşi necesitatea unei ingerări exhaustive a materialului; cititorul este supus unui fel de educaţie fermă, el are sentimentul că este menţinut la nivelul continuităţii obiectelor şi conduitelor. Caracterul captivant provine atunci nu dintr-o încântare, sau fascinaţie, ci dintr-o investire progresivă şi fatală. Presiunea povestirii este riguros egală, aşa cum se cuvine într-o literatură a constatării.

Această calitate nouă a lecturii este legată, aici, de natura optică, prin esenţă, a materialului romanesc. Se ştie că scopul lui Robbe-Grillet este să confere, în sfârşit, obiectelor, un privilegiu narativ acordat până acum doar raporturilor umane. De unde o artă a descrierii profund reînnoită, pentru că în acest univers „obiectiv”, materia nu mai este niciodată prezentată ca o funcţie a sufletului omenesc (amintire, utilitate), ci ca un spaţiu implacabil la care omul nu are acces decât înaintând, niciodată datorită deprinderilor sau supunerii.

Apare aici o mare explorare romanescă, ale cărei premise au fost puse de *Les gommes* (*Gumele*). *Le Voyeur* constituie o a doua etapă deliberat cucerită, căci la Robbe-Grillet avem întotdeauna impresia unei creaţii care se înscrie metodic pe o traiectorie predeterminată; se poate deci afirma că opera sa va avea o valoare

---

coll. „Tel Quel", 1964.

1 Referitor la romanul Le Voyeur, de A. Robbe-Grillet.

demonstrativă şi că va fi, ca orice act literar autentic, mai mult decât literatură, va fi însăşi instituirea literaturii; ştim prea bine că, de 50 de ani încoace, tot ceea ce este important ca scriitură [écriture] * deţine această virtute problematică.

Le Voyeur este interesant prin raportul pe care autorul îl stabileşte între obiecte şi fabulă. În *Les Gommes*, lumea obiectivă era susţinută printr-o enigmă poliţistă. În *Le Voyeur* nu mai avem nicio calificare a istoriei: aceasta tinde spre zero atât de mult, încât abia dacă o putem numi şi cu atât mai puţin, rezuma (dificultăţile criticilor sunt concludente în acest sens). Pot să afirm, eventual, că într-o insulă oarecare un agent comercial stranguleză o tânără păstoriţă şi se întoarce pe continent. Dar putem fi foarte siguri că acest omor a avut loc? Actul însuşi este, din punct de vedere narativ, un *spaţiu alb* (un gol foarte vizibil în mijlocul povestirii); cititorul nu poate decât să-l deducă din efortul ucigaşului de a şterge acest vid (dacă putem spune aşa), de a-l umple cu un timp „natural”. E ca şi cum îtinderea lumii obiective, minuţia calmă a reconstituirii împresoară aici un eveniment improbabil: importanţa faptelor anterioare şi ulterioare, literatlitatea lor prolixă, încăpăţânarea de a fi afirmate fac îndoielnic un act care, dintr-odată, şi contrar vocaţiei analitice a discursului, nu se mai poate servi de cuvânt ca de o garanţie imediată.

„Albul” actului îşi are evident originea, în primul rând, în natura obiectivă a descrierii. Fabula (ceea ce se numeşte de fapt: „romanescul”) este un produs tipic al civilizaţiilor sufletului. Este cunoscută experienţa etnologică de la Ombredane: un film, *La Chasse sous-marine* (*V inatoar ea submarină*), este prezentat unor negri congolezi şi unor studenţi belgieni; primii îi fac un rezumat pur descriptiv, precis şi concret, fără nicio fabulaţie; ceilalţi, dimpotrivă, dovedesc o mare sărăcie

vizuală; îşi amintesc greu detaliile, imaginează o poveste, caută efecte literare, încearcă să regăsească stări afective. Şi tocmai această naştere spontană a dramei este întreruptă în fiecare moment de sistemul optic al lui Robbe-Grillet; ca şi pentru negri congolezi, precizia spectacolului îi absoarbe întreaga interioritate virtuală (probă *a contrario*: criticii noştri spiritualişti au căutat cu disperare în

A se vedea *Not a explicativă*.

Le Voyeur povestea; ei simţeau că fără un argument, patologic sau moral, romanul se sustrăgea acestei civilizaţii a Sufletului pe care ei au datoria să o apere). Apare deci un conflict între lumea pur optică a obiectelor şi cea a interiorităţii umane. Alegând-o pe prima, Robbe-Grillet nu poate fi decât fascinat de dispariţia anecdotei.

Avem într-adevăr de-a face, în *Le Voyeur*, cu o distrugere voită a fabulei. Fabula se retrage, se subţiază, dispare sub greutatea obiectelor. Acestea invadează fabula, se confundă cu ea, pentru a o devora mai bine. Este remarcabil faptul că nu ştim nimic nici despre crimă, nici despre mobiluri, nici despre stări, nici chiar despre acte, ci numai despre materiale izolate, lipsite, de altfel, în descrierea lor, de orice intenţionalitate explicită. Aici, datele povestirii nu sunt nici psihologice, nici chiar patologice (cel puţin în situaţia lor narativă), ci sunt reduse la câteva obiecte care apar, puţin câte puţin, din spaţiu şi timp, fără nicio contiguitate cauzală mărturisită: o fetiţă (cel puţin arhetipul ei, căci numele i se schimbă pe nesimţite), o sforicică, un ţăruş, un stâlp, nişte bomboane.

Numai coordonarea progresivă a acestor obiecte conturează, dacă nu însăşi crima, cel puţin *locul* şi *momentul* acesteia. Materialele sunt asociate oarecum la voia întâmplării; dar din repetarea unor constelaţii de obiecte (sforicică, bomboanele, ţigările, mâna cu unghii

ascuţite) apare probabilitatea utilizării lor ucigaşe, care le adună astfel pe toate; şi aceste asocieri de obiecte (cum spunem asociaţii de idei) obişnuiesc puţin câte puţin cititorul cu existenţa unui argument probabil, care nu este însă niciodată numit, ca şi cum, în lumea lui Robbe-Grillet, ar trebui să trecem din planul lucrurilor în cel al evenimentelor printr-un şir răbdător de reflexe pure, evitând cu grijă interpunerea unei conştiinţe morale.

Evident, această puritate nu poate fi decât voită, şi întregul roman *Le Voyeur* se naşte dintr-o imposibilă rezistenţă opusă anecdotei. Obiectele figurează ca un fel de temăzero a argumentului. Romanul se află în acea zonă îngustă şi dificilă în care anecdota (crima) începe să putrezească, să „intenţionalizeze” superba încăpăţânare a lucrurilor *de a nu fidecât-simplu-prezente*. Şi în plus, această înclinare mută a unei lumi pur obiective spre interioritate şi patologie provine doar dintr-un viciu al spaţiului. Dacă ne amintim însă că intenţia profundă a lui Robbe-Grillet este de a evidenţia *întreaga* întindere obiectivă, ca şi cum mâna romancierului i-ar urma îndeaproape privirea într-o cuprindere exhaustivă a liniilor şi suprafeţelor, vom înţelege că revenirea anumitor obiecte, anumitor fragmente de spaţiu, privilegiate de chiar repetiţia lor, constituie prin ea însăşi o breşă, ceea ce am putea numi un prim punct al decăderii în sistemul optic al romancierului, fondat în esenţă pe contiguitate, extensiune şi întindere. Se poate deci spune că, în măsura în care întâlnirea repetată a câtorva obiecte distruge paralelismul privirilor şi obiectelor, există o crimă, deci un eveniment: viciul geometric, prăbuşirea spaţiului, irupţia *revenirii* constituie breşa prin care o întreagă lume psihologică, patologică, anecdotică ameninţă să asedieze romanul. Tocmai acolo unde obiectele, *reprezentâ*ndu-*se*, par să-şi

nege vocaţia de pure existenţe, ele fac apel la anecdotă şi la întregul său cortegiu de mobiluri implicite: repetiţia şi conjuncţia le privează de propria lor *existenţă-umană* pentru a le investi cu o *existenţă-întru-ceva*.

Astfel devine vizibilă diferenţa care separă acest mod de iteraţie de *tematica* autorilor clasici. Repetarea unei teme postulează o profunzime, tema este un semn, simptomul unei coerenţe interne. La Robbe-Grillet, dimpotrivă, constelaţiile de obiecte nu sunt expresive, ci creatoare; ele îşi propun, nu să reveleze, ci să realizeze; ele au un rol dinamic, nu euristic; înainte de a apărea, nu există încă nimic din ceea ce ele vor oferi lecturii: ele *fac* crima, nu o dezvăluie; într-un cuvânt, ele sunt literale. Romanul lui Robbe-Grillet rămâne deci perfect exterior unei lumi psihanalitice: nu este defel vorba aici de o lume a compensaţiei şi a justificării în care anumite tendinţe ar fi exprimate sau contra-exprimate prin anumite acte; romanul aboleşte în mod deliberat orice trecut şi orice profunzime, este un roman al extensiunii şi nu al comprehensiunii. Crima nu compensează nimic (şi îndeosebi nicio *dorinţa* de a comite crima), ea nu este niciun moment răspuns, soluţie sau ieşire din criză; acest univers nu cunoaşte nici comprimarea, nici explozia, nimic decât întâlnire, întretăieri de itinerarii, reveniri ale obiectelor. Iar dacă suntem tentaţi să citim violul şi omorul ca pe nişte acte care ţin de o patologie, aceasta se datorează faptului că deducem abuziv conţinutul din formă: suntem acum (o dată mai mult) victimele acelei prejudecăţi care ne face să atribuim romanului o esenţă, aceeaşi cu a realului, a realului *nostru*; concepem întotdeauna imaginarul ca pe un simbol al realului, vrem să vedem în artă o litotă a naturii. În cazul lui Robbe-Grillet, câţi critici n-au renunţat astfel la literalitatea flagrantă a operei, încercând să introducă în acest univers – în care totul indică, totuşi, completudinea

implacabilă – un adaos de suflet şi durere, în timp ce însăşi tehnica lui Robbe-Grillet este un protest radical împotriva inefabilului.

Acest refuz al psihanalizei poate fi, de altfel, exprimat şi în alt mod, spunând că la Robbe-Grillet evenimentul nu este niciodată *focalizat*. Este suficient să ne gândim la ceea ce în pictură, la Rembrandt, de exemplu, este un spaţiu în mod vizibil centrat în afara pânzei: această lume de raze şi difuziuni o găsim aproape la fel în romanele profunzimii. Aici, nimic asemănător: lumina este egală, nu traversează, ci etalează, actul nu este corespondentul spaţial al unei surse secrete. Şi deşi naraţiunea cunoaşte un moment privilegiat (pagina albă de la mijloc), ea totuşi nu este prin aceasta concentrică: albul (crima) nu este nici focarul unei fascinaţii: este numai punctul extrem al unei curse, punctul de unde povestirea va reveni spre propria-i origine. Această absenţă a focarului profund contrariază patologia omorului; ea se desfăşoară urmând căi retorice şi nu tematice, se dezvăluie prin locuri comune şi nu prin sclipiri.

Am precizat că, în acest caz, crima nu era decât o breşă a spaţiului şi timpului (este acelaşi lucru pentru că locul omorului, insula, nu este niciodată decât un plan de parcrus). Întreg efortul ucigaşului se axează deci (în a doua parte a romanului) pe camuflarea timpului, pe regăsirea continuităţii acestuia, care va fi inocenţa (este chiar definiţia alibiului, dar aici ascunderea timpului nu se face în faţa altuia, a unui poliţist; se face în faţa unei conştiinţe pur intelective, care pare să se zbată oniric în chinurile unui traiect neterminat).

De asemenea, pentru ca această crimă să dispară, obiectele trebuie să-şi piardă încăpăţânarea de a fi împreunate, constelate; se încearcă să li se reintegreze retrospectiv o pură înlănţuire contiguă. Căutarea

îndârjită a unui spaţiu neted (şi, de fapt, numai prin dispariţia acestuia vom cunoaşte crima) se confundă cu însăşi estomparea crimei „sau mai exact, această estompare nu există decât sub forma unei transparenţe artificiale proiectată retroactiv asupra luminii. Dintr-odată, timpul devine dens şi *ştim* că există crima. Dar atunci, în momentul în care timpul se supraîncarcă de variaţii, câştigă şi o nouă calitate, *naturalul*; cu cât timpul e mai uzat, cu atât pare mai plauzibil Mathias, călătorul ucigaş, este obligat să-şi readucă mereu conştiinţa la breşa marcată de crimă, asemeni unui penel insistent. Robbe-Grillet foloseşte în aceste momente un stil indirect particular (în latină aceasta ar da naştere unui frumos conjunctiv continuu, care l-ar trăda, însă, pe cel care îl foloseşte).

Este deci vorba mai puţin de un „Voyeur" şi mai mult de un „Menteur". Sau, mai degrabă, fazei privitului din prima parte îi urmează faza minciunii din partea a doua; exerciţiul continuu al minciunii este singura funcţie psihologică pe care i-o puteam atribui lui Mathias, ca şi cum, în ochii lui Robbe-Grillet, psihologismul, cauzalitatea, intenţionalitatea nu ar putea ataca suficienta fundamentare a obiectelor, altfel decât sub forma crimei şi, în crimă, decât sub forma alibiului. Camuflându-şi cu grijă ziua cu un strat des de *natura* (amestec de temporalitate şi cauzalitate), Mathia, ne descoperă (şi poate îşi descoperă?) crima, căci Mathias nu e niciodată în faţa noastră decât o conştiinţă care re-face. Apare aici chiar tema lui Oedip. Diferenţa constă în faptul că Oedip recunoaşte o greşeală care a fost deja numită înaintea descoperirii sale, crima sa face parte dintr-o economie magică a compensaţiei (Ciuma din Teba), în timp ce le Voyeur oferă o culpabilitate izolată, intelectivă şi nu morală, care în niciun moment nu apare prinsă într-o deschidere generală spre lume (cauzalitate,

psihologie, societate): dacă crima este corupţie, atunci nu are loc aici decât o corupţie a timpului – şi nu a unei interiorităţi umane; ea este desemnată nu prin ravagiile sale, ci printr-o dispunere defectuoasă a duratei.

Astfel apare anecdota din *Le Voyeur*: desocializată şi demoralizată, suspendată aproape la nivelul obiectelor, înţepenită într-o imposibilă mişcare spre propria sa abolire, căci concepţia lui Robbe-Grillet presupune că universul romanesc se susţine numai prin obiectele sale. Ca şi în acele exerciţii periculoase în care echilâbristul renunţă treptat la punctele de sprijin nefolositoare, fabula este deci, puţin câte puţin, redusă, rarefiată. Idealul ar fi, bineînţeles, capacitatea de a ne lipsi de ea; şi dacă în *Le Voyeur* există încă, ea există ca un *spaţiu* al unei povestiri posibile (gradul zero al povestirii sau *mana* după Lévi-Strauss) cu scopul de a cruţa cititorul de efectele prea brutale ale purei negativităţi.

Bineînţeles, tentativa lui Robbe-Grillet se naşte dintr-un formalism radical. Dar în literatură, acesta ar fi un reproş ambiguu, pentru că literatura este prin definiţie formală; nu există o cale de mijloc între autodistrugerea scriitorului şi estetismul său, şi dacă s-ar analiza cercetările formale nocive, ar trebui interzis scrisul şi nu cercetarea. Se poate spune, dimpotrivă, că formalizarea romanului, aşa cum o realizează Robbe-Grillet, nu are valoare decât dacă este radicală, adică dacă romancierul are curajul de a postula tendenţios un roman fără conţinut, cel puţin pentru întreaga perioadă în care doreşte să înlăture temeinic piedicile psihologismului burghez; o interpretare metafizică sau morală a romanului *Le Voyeur* este, fără îndoială, posibilă (critica a făcut dovada acestui lucru), în măsura în care gradul zero al anecdotei îi permite unui cititor prea încrezător în propria-i persoană tot felul de investiţii metafizice; este întotdeauna posibil să

investeşti *litera* povestirii cu o spiritualitate implicită şi să transformi o literatură a purei constatări într-o literatură a protestului sau strigătului: prin definiţie, una este oferită celeilalte. În ceea ce mă priveşte, cred că aceasta ar însemna îndepărtarea oricărui interes pe care îl poate prezenta *Le Voyeur*. Avem de-a face cu o carte care nu se poate susţine decât ca un exerciţiu absolut al negaţiei şi numai în acest fel ea poate lua loc în acea zonă foarte îngustă, ameţitoare, în care literatura vrea să se distrugă, fără să o poată face, şi în care ea se percepe, într-o aceeaşi mişcare, distrugătoare şi distrusă. Puţine opere intră în această zonă mortală, dar ele sunt singurele care astăzi, fără îndoială, contează: în conjunctura socială a vremurilor prezente, literatura nu poate fi în acelaşi timp în acord cu lumea şi totuşi s-o anticipeze, cum ar trebui să fie orice artă de avangardă, decât printr-o permanentă stare de presinucidere; ea nu poate exista decât ca înfăţişare a propriei probleme, pedepsindu-se şi urmărindu-se neîncetat. Dacă nu, oricare ar fi generozitatea sau exactitatea conţinutului său, ea sfârşeşte întotdeauna prin a sucomba sub povara unei forme tradiţionale, compromiţătoare în măsura în care serveşte drept alibi societăţii alienate care o produce, o consumă şi o justifică. *Le Voyeur* nu poate fi separat, pentru moment, de statutul intrinsec reacţionar al literaturii, dar încercând sterilizarea formei înseşi a povestirii, el pregăteşte poate, fără a o realiza încă, o *decondiţionare* a cititorului în raport cu arta esenţialistă a romanului burghez. Aceasta este, cel puţin, ipoteza pe care cartea în discuţie o poate propune.

Marcelin Pleynet

PROBLEMELE AVANGARDEI[220]

„Însăşi devalorizarea cuvântului

«limbaj», tot ceea ce, în creditul care i-a fost

220 Text tradus din revista Tel Qitel, 1966, nr. 25.

acordat, denunţă laşitatea vocabularului, tentaţia de a seduce facil, acceptarea pasivă a modei, conştiinţa avangardei, adică ignoranţa, toate acestea rămân mărturie”.

Jacques Derrida

LOCURI COMUNE

Situaţia artiştilor şi a scriitorilor în mijlocul societăţii care-i răsplăteşte cu gratitudinea sau aversiunea ei, a fost, în ochii majorităţii, studiată o dată pentru totdeauna. Statutul acestui grup, care nu trebuie confundat cu cel al intelectualilor – (chiar dacă unii artişti sau scriitori pot trage foloase sau pătimi de pe urma acestui adjectiv, ei nu primesc niciodată respectivul nume, schimbarea calificativului făcându-se într-un singur sens) – pare inseparabil de ambiguitatea raporturilor pe care fiecare dintre membrii săi le întreţine cu societatea. De altfel, denumirea de grup este improprie pentru a desemna o reuniune arbitrară de individualităţi în care orice ierarhie se dovedeşte a fi descalificativă, în care interesele nu pot fi în niciun caz „împărţite”, în care orice raport este „deportat” şi extra-profesional. Cu aceasta vreau să spun că raporturile pe care artiştii le întreţin între ei, fie că recunosc acest lucru sau nu, nu sunt decât raporturi de clasă şi că, oricare ar fi mediul lor originar, interesul îi condamnă să se recunoască a fi trădători şi trădaţi într-un mediu care nu este, în cel mai bun caz, decât o caricatură a mediului burghez. Intelectualii, a căror activitate se limitează la o acţiune socială, pot să fie fideli unei conştiinţe de clasă; artiştii şi scriitorii – a căror producţie, oricare i-ar fi valorile de contestaţie, nu poate face decât obiectul unui schimb (al unei târguieli) – în relaţia lor cu societatea sunt obligaţi să dejoace, jucându-l, jocul clasei conducătoare. Chiar atunci când sunt obligaţi să mediteze asupra situaţiei lor, aceasta nu are loc

niciodată decât în raport cu acest „no man's land" care sunt operele lor; şi nu o pot recunoaşte decât ca fiind în mod disperat limitată la contradicţiile ei. Mă refer la cei ale căror opere nu sunt iremediabil compromise şi burgheze prin însăşi natura lor. Jean-Paul Sarte. Este evident că o operă ca a lui Jean-Paul Sartre, pentru a alege un exemplu foarte clar, nu se adresează decât burgheziei pe care caută să o convingă printr-o estetică şi o morală esenţialmente burgheze, printr-o rea credinţă uşor de descifrat şi care nu are altă raţiune decât un dinamism reacţionar. Jacques Lacan a observat foarte bine că o ştiinţă care nu se confruntă cu problema lizibilităţii nu e decât caricatura ştiinţei, masca obscurantismului.

Bineînţeles că rediscutarea acestor lucruri pare superfluă, cea mai mare parte a acestor propoziţii ne sunt astăzi atât de familiare, încât ele apar drept locuri comune. În interiorul celui mai confortabil dintre inconforturi, inconfortul intelectual, se instaurează regulile unei „suficienţe" şi ale unei „bunăstări" în care, toţi fiind compromişi, fiecare îi transmite celuilalt ceva mai puţin decât îşi transmite lui însuşi. Autorul fiind confundat cu situaţia sa economică, opera este cea care, privilegiată în perspectiva unei eternităţi, permite azi biografiei să fie inocentă sau să îşi trăiască inocent culpabilitatea. Pentru că această cultură a trăit deja prea mult – azi neexistând ceva care să nu-şi aibă acea doză, cât de mică, de „déjà vu" – ea oferă celor care o perpetuează toate argumentele care le permit să transforme în locuri comune tot ceea ce îi condamnă. Cine nu va cita fraza lui Lautréamont „toată apa mării nu va spăla o singură picătură de sânge intelectual", justificându-l în schimb pe cutare critic eminent sau pe cutare psiholog de renume care s-a compromis prin cea mai stupidă modernitate, publicând ceva despre un

scriitor demn de coloanele din *Paris-Match*, în timp ce, astfel, se justifică pe sine şi va fi justificat etc. La fel, tradiţia este justificată de modernitate, modernitatea de avangardă, iar stânga de reacţiune. Cea mai indicată ar fi tăcerea, dacă tocmai ea n-ar fi scopul acestui climat cultural, cel mai gratuit dintre compromisuri. Dar pentru că toate acestea se înscriu pe fondul unei îmbătrâniri, cu ajutorul unui întreg aparat repetitiv folosit spre a dezamorsa contradicţia, cred că cel mai indicat lucru e să ai curajul să înfrunţi ceea ce rămâne din conştiinţă – chiar dacă ea ar trebui să fie repetitivă – să te înscrii în această raţiune contradictorie, căci numai ea dă glas raţiunii.

PUŢINA ISTORIE

Această istorie despre care toţi se prefac a crede că merge de la sine şi pe care toţi se feresc, grijulii, să o interogheze, această istorie care nicicând mai mult decât azi n-a fost victima modalităţilor speculative celor mai diverse… Cum ar putea fi oare abordată? Ea ni se prezintă sub o serie de aspecte care au toate ca element comun acelaşi mod de exprimare. Azi istoria nu se mai situează la nivelul celor care o fac, ci la nivelul celor care o consumă. Fie că e vorba de un eveniment recent sau de un eveniment mai precis datat, şi oricare ar fi natura acestui eveniment, se va găsi un comentator care să-l vulgarizeze, o colecţie care să-l primească, în primul caz, istoria îl va eticheta drept serios, aşa cum relativa sa tinereţe o cere; în cel de-al doilea, ea va învălui în vârsta ei respectabilă evenimentul pe care nicio gândire nu-l poate data.

Noul Roman. Mă gândesc aici mai cu seamă la numărul exagerat de comentarii care înconjoară cu precauţii operele *Noului Roman* (precauţii care nu au alte scopuri decât să sugereze vigoarea unei literaturi, deşi anacronismul ei este izbitor, pentru că, în fond – ca

să reiau o referinţă care-mi justifică afirmaţia – ce este la *tnaison de rendez-vous* a lui A. Robbe-Grillet raportată la operele lui Raymond Roussel, dacă nu un regres), sau la cealaltă extremă, publicarea, în colecţia „Livre de poche” a cărţii *Justine* de Sade. Nu este vorba aici de a supralicita o avangardă în dauna alteia sau de a face apel la poliţia de moravuri pentru a cenzura producţia literară; dar în această confuzie alarmantă, în care cel mai neînsemnat foiletonist se teme să nu dea cumva senzaţia că nu e la zi şi se crede obligat să facă paradă de profunzimea ideilor sale citind fie „L'Erotisme” al lui Georges Bataille, fie Lautréamont, trebuie apărate cărţi a căror ilizibilitate este pentru cei mai mulţi, evidentă şi care sunt periculoase, nu prin posibilitatea lecturii de către public, ci prin imposibilitatea de a fi citite în contextul în care le situează societatea. În mod periculos ignorate, acoperite de locuri comune, iată cărţi pe cale să treacă în ipostaza de obiecte, de a nu mai fi niciodată citite, de a ieşi din sfera unei culturi care, fără ele, ar rămâne ceea ce ştim. Cele două fenomene, istoricizarea unei pseudomodernităţi şi sterilizarea culturii prin istorie, fiind strâns legate, se justifică reciproc şi se acoperă unul pe altul.

Totuşi, să nu confundăm maladia cu simptomele sale, să nu credem sau să ne prefacem a crede că acestea din urmă sunt de dată recentă… cu toate că ne dăm seama destul de târziu, pe la mijlocul secolului al XX-lea, că tot ce se referă la modernitatea noastră este deja compromis, deliberat angajat în acelaşi proces de descompunere, în timp ce oamenii care până ieri păreau capabili să reflecteze asupra istoriei lor, o desăvârşesc astăzi în mod jalnic. Chiar dacă ne expunem pericolului de a ne situa de partea vreunui Picard şi de a da apă la moară reacţiunii, ar fi imposibil să ne examinăm dependenţa culturală fără să luăm în considerare

suprarealismul.

Suprarealismul. Această primă jumătate a secolului al XX-lea a fost puternic marcată de suprarealism, ale cărui responsabilităţi sunt astfel pe măsura importanţei sale, considerabile adică. Atunci când André Breton, întotdeauna activ, dar mai puţin vigilent, lasă o expoziţie a Suprarealismului să se transforme într-o manifestaţie pariziană care îi animă pe toţi cronicarii mondeni, ce învăţătură putem trage din cel mai important eveniment literar al acestei jumătăţi de secol? în primul rând, faptul că pe planul revendicării sociale, al agresiunii revoluţionare, societatea a înfrânt radicalismul suprarealist. Cum a fost posibil acest lucru? Apropierea suprarealismului de către societate nu s-a făcut la nivelul operelor, acestea fiind astăzi în aceeaşi situaţie cu operele produse de radicalismul lui Şade, învăluite de un arsenal de imagini şi anecdote, mai mult sau mai puţin pitoreşti, pe care le cunoaştem; ele sunt difuzate într-un număr foarte mare de exemplare – pot fi întâlnite până şi pe peroanele gărilor – dar, în acelaşi timp, sunt plasate la o asemenea distanţă de obiectul lor real, încât se prezintă cu aceeaşi inocenţă şi cu aceeaşi gratuitate ca şi cum ar fi vorba despre un meteorit căzut de pe cine ştie ce planetă culturală. Obiecte de semilux pe care şi le oferă o curiozitate facil satisfăcută, ele nu apar decât în lizibilitatea lor, gândirea care le dirijează fiind pusă între paranteze la magazinul de extravaganţe. Ne putem mira cum o mişcare revoluţionară sfârşeşte astfel, şi mai ales atunci când a fost organizată, aşa cum e cazul suprarealismului.

În faţa unei situaţii istorice deosebit de sumbre (dar de fapt cu nimic mai disperată decât cea pe care o trăim în prezent), câţiva artişti şi scriitori se reunesc pentru a pune accentul pe ceea ce, într-un context de generală descompunere, li se pare mai viabil: ruptura.

Ruptura. Şi asistăm la naşterea curentului Dada, extremism care a ajuns astăzi la teza publicată elegant de J.J. Pauvert (editorul oficial al subversiunii de lux). Totuşi, aceşti artişti, dintre care cel mai consecvent este André Breton, au observat, se pare, foarte repede ce ascunde spectrul nihilismului Dada şi au înţeles că ruptura nu este atât de naivă pe cât lăsa să se creadă, germenii conţinuţi în ea putând la fel de bine să i se întoarcă împotrivă (sunt cunoscute întâmplările neplăcute care se leagă de avangarda italiană a anilor ’20). Unul din meritele suprarealismului va fi şi evidenţierea consecinţelor grave ale acestor acte pe care unii voiau să le facă să treacă drept gratuite. Ruptura va fi deci sistematic clarificată sub aspectul consecinţelor sale – ambele fiind întreţinute cu grijă – ceea ce înseamnă că situaţia este analizată şi că este gata să-i cuprindă pe acei contemporani ai săi care o justifica, pe căi marginale câteodată. Cititorul (în zisensul cel mai larg al cuvântului) care a fost André Breton, va găsi aici un câmp de investigare demn de el; îi datorăm lectura fenomenelor şi a operelor care, fără el, ar fi rămas poate încă obscure. În faţa unui bilanţ atât de pozitiv, ne întrebăm cum este posibil ca astăzi suprarealismul să fie redus la ipostaza de figură decorativă a saloanelor burgheze şi ne mai întrebăm dacă precauţiile luate, după Dada faţă de această noţiune de ruptură n-au fost cumva insuficiente. Dacă nu cumva proiectarea acestei noţiuni de ruptură asupra culturii care a precedat-o imediat nu a trădat spaţiul pe care acea cultură intenţiona să-l ofere spre cercetare. O ruptură atât de decisivă ca aceea pe care o poartă mesajul suprarealist şi autorii de la sfârşitul secolului al XIX-lea, n-ar putea să aparţină unui spaţiu istoric precis (istoria o conţine încă în începuturile sale) şi n-ar putea depune mărturie ca element dependent de acest spaţiu. Ruptura şi consecinţele sale

rămân în istoria care le conţine; perpetuarea lor nu poate niciodată servi decât unei libertăţi iluzorii şi unei prelungiri prin repetare; ceea ce în seamă că acele lucruri abia trezite se încheie în chiar momentul apariţiei.

Retorica. Lautréamont a văzut foarte bine – acolo unde suprarealismul nu l-a văzut decât pe Lautréamont – că ruptura a fost dintotdeauna viitorul şi moartea retoricii. Conştiinţa rupturii devine evidentă datorită lizibilităţii, adică ea rămâne prizoniera istoriei, condamnată să nu-i înfrunte şi să nu-i repete decât contradicţiile. Această preţioasă mărturie a rupturii, în afara cazului în care are curajul să-şi înfrunte spaţiul contradictoriu (Maldoror – Poésies), ajunge să nu fie decât încă o neînţelegere şi să justifice ceea ce contestă, pentru că nu a ştiut la timpul potrivit să-l conteste justificându-l. Altfel spus, o conştiinţă istorică ce condamnă istoria nu este o conştiinţă a istoriei, oi o conştiinţă *în* istorie (sau, dacă vrem, o conştiinţă fatală care, într-o zi, se va pierde şi se va condamna) ... Hubert Damisch scrie pe bună dreptate: „Nici a societate nu poate ignora problemele pe care i le pune istoria, dar omul poate totdeauna refuza să se lase în grija istoriei pentru a putea răspunde problemelor care-l privesc şi pentru a încerca să-şi răspundă el însuşi la aceasta” (*L'horizon ethnologique*) (*Orizontul etnologic*) în *Les Lettres Nouvelle*. Repetarea şi dorinţa rupturii nu sunt eficiente decât pentru a dezamorsa o conştiinţă a istoriei ca ruptură şi pentru a perpetua sub cea mai reacţionară formă (fiind prin aceasta şi cea mai puţin decisivă) o falsă aparenţă care s-a repetat întotdeauna. Să aruncăm o privire asupra încurcăturii în care se află istoricii atunci când se ocupă de acest început: unii îl plasează la mijlocul secolului al XIX-lea şi îl citează naiv pe Mallarmé, alţii merg până la Revoluţia franceză, alţii

până în Evul Mediu, alţii… alţii… Istoria nu îi va uita, istoria începe deja să-i recupereze.

ISTORIA RUPTURII

Acest fenomen din prima jumătate a secolului al XX-lea, care este ruptura istoriei, se transformă puţin câte puţin într-o istorie a rupturii. Ceea ce fusese ascuns până atunci e pus acum în lumină, iar aparenta contradicţie devine una din cele mai eficiente justificări. Bineînţeles, nu este vorba de a atribui suprarealismului întreaga responsabilitate, suprarealismul nefiind decât o manifestare, e drept, una dintre cele mai corozive (şi care – dacă ajunge în final să justifice ceea ce, crede el, condamnase – nu este mai puţin o „justificare” înveninată). Istoria îşi conţine ruptura, o manifestă. Nimic surprinzător în asta. Cu nimic mai surprinzător decât enorma dezvoltare socială datorată acestei noi forme de inconştienţă istorică. Făcând apel la întreg câmpul cultural pus la dispoziţia sa, nu ca lizibilitate (noi ştim că el e practic ilizibil), ci ca element de siguranţă, societatea este în măsură să recupereze ca acte culturale toate subversiunile (Şade nu mai e o lectură posibilă, ci un autor din secolul al XVIII-lea). O întreprindere de această anvergură cere, evident, mijloace de reprimare de o forţă aparte, şi nu e deloc sur prinzător că ea se manifestă în zilele noastre. Înţelegem foarte bine atunci că, aşa cum precizează Roland Barthes, prohibirea sexualităţii a trecut asupra limbajului, deşi, bineînţeles, acest transfer este mult mai puţin efectiv decât se vrea să se dea de înţeles.

Sexualitatea. De fapt, „culturalul” are cum să dezamorseze sau, la o adică, să mascheze tabuurile sexuale… E suficient să observăm cu puţină atenţie diversele tipuri de informaţie puse la dispoziţia publicului pentru a vedea cum apare buna credinţă a acestei societăţi. Ştiut fiind că operele nu sunt citite şi că

ele nu ajung niciodată să fie cunoscute decât prin ceea ce trebuie să le dezamorseze (citate ale unor citate, operă de vulgarizare), Freud şi psihanaliza din „science et avenir”, din „je sais tout”, din „que sais-je” etc., repară greşelile, psihologia câştigă campanii prin televiziune, pubelele foiletoniştilor şi ale cronicarilor înghit aventura scabroasă devenită *Noul Roman*. Nu va veni curând ziua când ne vom surprinde ştiinţa de a trăi, şi imaginaţia... şi încă ce imaginaţie! Presa cotidiană nu se face oare în mod regulat ecoul unei sexualităţi mult mai atroce decât toate transgresiunile literare? înţelepciunea populară care e întotdeauna promptă a înţeles foarte bine acest lucru: „Pe vremea noastră”... şi totul continuă. Pe vremea noastră, mai multă transgresiune, mai multă subversiune, mai multă ruptură... sau, mai exact, după părerea mea, parodia transgresiunii, parodia subversiunii, simulacru, repetare a rupturii. Din 1910 până în zilele noastre, bilanţul revoluţiilor morale şi estetice este uluitor, dar, contrar opiniilor lui H. Rosenberg. *La tradition du Nouveau* (*Tradiţia Noului*) este o tradiţie veche, topică a uneia din cele mai vechi retorici, şi care cere să fie citită ca scriitură [écriture]. Ce scriitură care cere să fie descifrate acele „totul este văzut”, „totul citit”, „totul cunoscut”.

Despre fantomă. Această societate se preface că trăieşte sub semnul imaginarului, al fantasmei, al modernităţii, numai pentru a se putea imobiliza mai bine în contradicţiile sale arhaizante şi în protocolul său retoric. Înţelegem atunci

A se vedea *Nota explicativă*.

cum tabuul instituit asupra sexualităţii a fost transferat asupra scriiturii – numai aceasta puţind face să apară structura arhaică a noutăţii – şi că libertatea cuvântului nu înseamnă libertate a gândirii. A deplasa

acest tabu, înseamnă a permite sexualităţii – făcând public actul pe care nu-l realizează în particular („desexualizarea sporită a tuturor raporturilor umane”, H. Marcuse) – să se înscrie cu cerneală simpatică pe o suprafaţă pe care nu trebuie să o marcheze; înseamnă a acţiona, aşa cum am demonstrat-o în legătură cu problema lecturii la însăşi sursa conflictului. Şi aşa cum eficacitatea obscurantistă solicită, pentru a camufla interdicţia instituită asupra lecturii, întregul câmp cultural şi încetarea conflictului *cultură-lectură* (în afara acestui conflict lizibilitatea fiind totală, ceea ce înseamnă că lectura e inutilă), tot astfel, acest procedeu va fi aplicat scriiturii, înţelegându-se că de data aceasta e vorba de conflictul *sexualitate-societate* (de fapt, acelaşi conflict, unicul). Eficacitatea constând aici în a-i conferi sexualităţii (aşa cum s-a procedat şi cu lectura) un statut social în care vorba nu coincide cu fapta. Lume fantasmatică în care posibilul fără margini maschează imposibilitatea oricărui posibil şi pe care nimic nu o poate dezarticula, decât doar întrebarea „cum se scrie (cum se face) aceasta?”

Ce înseamnă aceasta? Întrebare dificil de formulat într-o societate care-l privilegiază pe „ce înseamnă aceasta?” la îndemâna tuturor şi care nu are nimic altceva mai preţios decât să ascundă că lucrul *este* aşa cum se face – cum se citeşte – cum *se scrie*.

AVANGARDA AZI

Într-un astfel de climat repetitiv, fundamental repetitiv, în care nimic nu poate să apară (în afara unei asumări a conştiinţei istorice) fără a fi o reapariţie a noutăţii, avangarda devine o tradiţie. Fiindu-i din ce în ce mai greu să mascheze ambiguitatea mesajului său, ea accelerează mişcarea, întotdeauna mai „nouă”, întotdeauna de scurtă durată, întotdeauna depăşită de o noutate şi mai şi… pe care societatea o recuperează din

ce în ce mai uşor. A se vedea cu câtă plăcere descoperă critica reacţionară Pop-artul, figură idiotizantă a culturii industriale, care, sub pretextul procedeelor de reproducere automată, de anti-artă, nu face decât să celebreze – vis găunos – gândirea anacronică a acestei societăţi gata să plătească împărăteşte forma care îi va camufla interdicţiile într-o transgresiune modernistă. Nu s-a insistat suficient asupra apariţiei în anii ’60 a unei arte care a fost calificată în mod incredibil drept populară.

Arta populară. Dacă vom studia cu puţină atenţie justificările acestei întreprinderi, vom întâlni, pe de-o parte, faimoasa tăcere a lui Marcel Dudhamp (cel mai gratuit dintre compromisuri – este de-ajuns să-l apropiem de exilul rimbaldian...) şi, pe de altă parte (care cred că reprezintă mai mult pentru botezul Pop-art-ului decât atitudinea preţioasă, de sfârşit de veac, a lui Duchamp), benzile desenate, comic strips-urile, care sunt pentru popor ceea ce era laudanum-ul pentru muncitorii englezi de la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Castrarea. Având această particularitate, deloc neglijabilă: benzile desenate al căror subiect este cel mai adesea castrarea, se transformă în modernitate transgresivă graţie singurului credit pe care societatea îl acordă. Răsturnarea e aici plină de învăţăminte: ea pretinde să prezinte această consecinţă (cea mai fatală), *principiul realităţii* care este castrarea apare sub forma *principiului plăcerii*. În Germania, Anglia, în Italia sau Franţa, această răsturnare (sub forma Pop-art-ului) se dezvoltă, cu o bună credinţă de admirat, în cele mai diverse medii. Formal reacţionară, ea plăteşte tribut suprarealismului (consacrându-i astfel valoarea istorică) ai cărui pictori o justifică atunci când e nevoie, şi se însoţeşte cu literatura. Singurul fenomen cu care Pop-artul poate fi comparat prin amploare şi succes este

fenomenul beatnik; ele au în comun găsirea unui statut într-o ţară în care virtuţile revoluţionare sunt, după câte ştiu, riguros controlate. Ambele într-o situaţie repetitivă (chiar şi numai din punct de vedere gestual), cel puţin faţă de suprarealim, ambele tratate într-un mod fantasmatic, ambele mizând pe transgresiune şi modernitate, sunt astfel îmbrăţişate de stânga europeană care, în acest domeniu, ca şi în altele, se preface a crede că repetiţia trecutului său e chezăşia viitorului. Abia diferenţiate, arta Pop şi cea beat pot fi regăsite, ici şi colo, însoţite de justificări care nu le camuflează totuşi originea: cu o nuanţă de angajare socială (ca şi cum societatea burgheză n-ar trăi de aproape un secol din aceste contestări) sau de scientism (opera serială, Op-art etc.). Aceste tendinţe au bineînţeles că sarcină să producă noul: droguri, sexualitate (dar numai sub forma perversiunii – această societate neputând să accepte decât acea parte a sexualităţii care îi permite să denunţe orice sexualitate), opere care să nu fie deci decât obiecte, literatură care să nu fie decât imagini, imagini care să nu fie decât „literatură".

Azi nu mai poate să existe o avangardă decât în măsura în care o lume, pradă propriei dispariţii, îşi supravieţuieşte. Militare. Mai mult ca oricând avangarda îşi justifică astăzi numele; metaforă militară, ea este în frunte, înainte (*avant*), *garda* reacţiunii. Avangarda nu ar putea să se înscrie decât în istoria pe care o face sau pe care o repetă, iar problema ei actuală nu ar putea fi decât supravieţuirea acestei istorii.

PENTRU A NU CONCHIDE

Cum să ne imaginăm o posibilă libertate într-un asemenea context? Cum să evităm complexitatea acestei structuri sociale capabile să răstoarne orice contestaţie? Care poate fi situaţia scriitorului ce refuză să perpetueze istoria; nu este oare mai puţin compromis în ceea ce

istoria are mai anacronic? Am să încerc să-i definesc situaţia socială de scriitor (de artist), situaţie eminamente istorică. Cum să evităm mistificarea socială a literaturii?

Literatura. Această ultimă întrebare a făcut obiectul a numeroase intervenţii din partea sociologilor, ale căror concluzii sunt cel mai adesea pesimiste. Recent, H. Rosenberg, în articolul *Littérature et hallucination sociale* (*Literatură fi halucinaţie socială*) (*Lettres Nouvelles*, nov. 1965) invoca vechea trinitate „fond-formă-adevăr” pentru a lămuri singura experienţă care, aparent, îi este cunoscută şi a cărei servilitate repetitivă am încercat să o demonstrăm pe alte căi, cea în care „artele au menirea să transfere în experienţa familiară halucinaţiile apărute în sferele autorităţii”... E sigur că orice scriitor (orice artist, dacă acest cuvânt mai are un sens) care este prins, într-un fel sau altul, în mrejele adevărului (şi care, într-un mod sau altul, nu este prins) este „reacţionar prin însăşi natura sa”. În măsura în care ceea ce el propune aparţine domeniului conştiinţei obiective şi se dă drept experienţă a trăitului şi persistă iluzionista dihotomie fond-formă, adică în măsura în care poate fi stabilită o distincţie între lectură şi scriitură, iar ceea ce el oferă spre citire privilegiază spaţiul vorbirii, scriitorii, artiştii rămân scriitori şi artişti, ei rămân prizonierii acestei istorii pe care o folosesc şi pe care o exclud, ei rămân prizonierii acestei istorii care, utilizându-i, îi exclude.

Am putea oare imagina o situaţie în care scriitura ar beneficia de un alt statut? Cu siguranţă că în acest domeniu trebuie să ne limităm la a imagina. Totuşi, graţie lucrărilor recente ale lui Jacques Lacan, Jacques Derrida (*De la grammatologie*, în *Critique*, dec. 1965), Michel Foucault, Philippe Sollers (*Dante et la traversée de l'écriture*) (*Dante fi străbaterea scriiturii*) * şi ale altor

câţiva, putem remarca perspectiva extraordinară propusă de meditaţia istorică. O perspectivă extraordinară pe care meditaţia istorică o propune scriptorului ce nu mai adresează *mesaje*, ci *scriitură* ce nu se mai adresează unui public de amatori, ci altor scriptori sau, mai exact ce adresează publicul „scripţiei” sale. Am putea oare imagina acest lucru?… Bineînţeles, şi va trebui demonstrat că problema care se pune azi în faţa scriitorilor nu mai ţine de buna ori de reaua credinţă, ci de descifrare, Text tradus în prezentul volum.

de lectură, de explicaţie ca poezie, de poezie ca explicaţie. Am crezut că trebuie să traversez mlaştina polemicii într-un text al cărui anacronism, din mai multe puncte de vedere, nu mi-a scăpat, pentru că, întâi de toate, era prea uşor să mă prefac a crede că farsa repetitivă nu îi compromite decât pe alţii; în efortul pe care-l face pentru a o denunţa, scriitorul trebuie să ştie că este încă compromis.

Biografia. Scriitura care se va refuza acestui joc fatal va fi prea esenţialmente biografică pentru a nu-l obliga pe scriptor să-şi lichideze pe cât posibil biografia mereu anacronică. Astfel aş dori să fie citit acest text.

NOTĂ EXPLICATIVĂ

În efortul de a evidenţia funcţionarea *Textului*, unii termeni (noi, uneori, în contextul cercetării literare) fac, la *Tel Quel*, obiectul unor încercări de definire care, în redactarea acestei antologii, au ridicat două serii de probleme:

— *Probleme de traducere*. Acolo unde a fost posibil, le-am rezolvat, diferenţiat, cu elementele de care dispune limba română, dând însă între paranteze şi termenul corespunzător din textul original, pentru a permite cititorului român o opţiune care să confirme sau să infirme lectura noastră.

— *Probleme de definire*. Nu întotdeauna pe deplin

conturaţi, aceşti termeni se caută de-a lungul textelor membrilor grupului, iar sensul care li se acordă diferă uneori de la un text la altul, sau de la un autor la altul. Fără a putea da o definiţie clară şi concisă a acestor termeni, vom încerca să-i aproximăm la rândul nostru, să le sugerăm filiaţiile, pentru a facilita lectura textelor traduse aici.

Am considerat necesar să ne oprim, din aceste două puncte de vedere, asupra următorilor termeni:

APRÈS-COUP

În mod curent, dicţionarele franceze definesc locuţiunea adverbială „après-coup" prin sintagme de tipul: „odată lucrul făcut", „după eveniment", „mai târziu" etc. Ph. Söllers, J.-L. Baudry, J. Derrida, J.J. Goux utilizează însă termenul şi într-o accepţie diferită, de sorginte freudiană, căruia nu i-am găsit un echivalent românesc consacrat în literatura de specialitate. În franceză, această locuţiune este substantivizată şi folosită ca atare. Problema fiind insolubilă în limba română, termenul va rămâne în original.

Noţiunea de *après-coup* (în germ. *Nachträglichkeit* – *subst*. sau *nacbträglich-adj*., în engl. *deffered action* şi ital. *posteriore*) face parte din aparatul conceptual elaborat de Freud. Deşi el nu a fost propriu-zis definit de acesta, Lacan a atras în repetate rânduri atenţia asupra importanţei sale. („Nachträglichkeit – termen întrebuinţat frecvent de Freud în legătură cu concepţia sa despre temporalitatea şi cauzalitatea psihică: experienţe, impresii, urme mnezice sunt remaniate *ulterior* în funcţie de noi experienţe, de accederea la un alt grad de dezvoltare. Lor li se conferă atunci un nou sens şi, în acelaşi timp, o eficacitate psihică". (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 33) (*Vocabularul psihanalizei*). Importanţa noţiunii de „après-coup" rezidă în faptul că

ea interzice conceperea istoriei subiectului ca un determinism linear. Termenul freudian permite astfel cercetătorilor de la *Tel Quel* să depăşească concepţia lineară a analizei textuale, deschizând drumul unui dinamism productiv. Qprindu-se asupra acestui termen, J.L. Baudry sublinia rolul său revoluţionar, analizând „dubla înscriere, relaţia lectură/scriitură, potrivit unui mecanism de repetiţie/ştergere, simultan cu evidenţierea intertextuaiităţii”. Orice text este un „après-coup” al altui text. Scriitura textuală va fi angajată astfel, spune tot Baudry, într-un demers progresiv-regresiv spre ceea ce s-ar putea numi puncttu! asimptotic al propriei sale lizibilităţi.

DEDANS-DEHORS

Din pasibilele serii echivalente româneşti (interior/exterior, înăun-Sru/în afară, *interioritatef exterioritate*) am optat, din necesităţi morfologice şi semantice pentru aceasta din urmă, deşi ea nu acoperă integral aria semantică a termenilor francezi (intraţi în vocabularul celor de la *Tel Quel* pe filieră fenomenologică). Un argument în favoarea opţiunii noastre ar fi utilizarea uneori paralelă, echivalentă-semantic a lui *intériorité-dedans*, *extériorité-dehors*, deşi mai apoi, în *l’écriture et la différence*, J.D. va face distincţie între seriile amintite. Datorită opţiunii de traducere, seria *intériorité-extériorité*, va fi redată prin *interior-exterior*, izolat sau în sintagme.

Cele două concepte corelative sunt dezvoltate teoretic de J. Derrida în *Violence et métaphysique* (*Violenţă şi metafizică*) (din volumul *l’écriture et la différence*), pornind de la câteva studii ale fenomenologului Emmanuel Lévinas. Structura „dedans-dehors”, afirmă Derrida, „nu are sens într-un spaţiu pur, nesemnificând o imersie *în* spaţiu”. Ea este „limbajul însuşi” şi „marchează finitudinea originară a vorbirii”.

Pornind de la definiţia celor doi termeni, J.L. Baudry demontează mecanismul funcţionării sistemului social-economic şi, analog acestuia, pe cel al sistemului limbii. „*Le dehors* – acesta e poate numele dat la ceea ce, în interiorul sistemului riscă să schimbe sistemul. S-ar putea spune că, în acest sens, proletariatul este acel «dehors» însuşi al societăţii burgheze. Exclus de gândirea dominantă a clasei dominante, deci «exterioritate» a acesteia, el îi este totuşi interior, fiind condiţia însăşi a existenţei acestei clase, «lucrând-o» dinăuntru, căci el este forţa sa productivă”. Analog, „scrierea este exterioritatea vorbirii, într-un mod cu atât mai evident cu cât scrierea apare ca însăşi condiţia instituirii”, în Dictionnaire *encyclopédique des sciences du langage* (*Dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*), O. Ducrot şi Tz. Todorov plasează cei doi termeni tot în spaţiul opoziţiei vorbire/scriere: „Privilegiul semnificantului fonic asupra semnificantului grafic nu se poate *legitima* decât pornind de la distincţia între ceea ce ar fi o interioritate [dedans] (unde se află gândirea) şi ceea ce ar fi o exterioritate [dehors] (unde cade scrierea)”. Pentru J. Derrida, odată cu opoziţia *scriere în general, urmă*! *scriere în sens restrâns, grafie*, cei doi termeni *dedans-dehors* nu mai justifică primatul vorbirii asupra scrierii, posibil în gândirea logocentrică, ci trimit la această nouă distincţie: scrierea în general, naturală, a lui „dedans”, arhj-scrierea, pe de o parte, şi scrierea artificială, reprezentativă, grafia propriu-zisă, exilată în exterior, pe de altă parte.

DÉTOUR

Acest termen corespunde conceptului de *Aufschub* folosit de Freud. L-am tradus prin *deviere* şi, uneori în unele sintagme, prin *ocol,* fiind conduşi la această traducere de asocierea sa, nu arareori în text, cu verbul francez „dévier”.

Preluat din terminologia freudiană de către J. Derrida şi servind la definirea termenului „différante" („[…] diferenţa între principiul plăcerii şi principiul realităţii nu este decât «la différance» ca deviere" [détour]), termenul în discuţie îşi trădează legătura de sens cu acel „différer" („a amina"), cu ajutorul căruia Freud explica mecanismul de „compensare" prin care se amână realizarea plăcerii (scopul final) şi se suportă chiar, pentru a se ajunge la această plăcere, o neplăcere momentană. Termenul *deviere* este astfel folosit de J.J. Goux în opoziţie cu *racursiu*, definind *munca* şi respectiv *plăcerea* („orice muncă este o deviere, orice plăcere este un racursiu" – J.J. Goux).

DIFFÉRANCE[221]

„Această discretă intervenţie grafică nu a fost făcută pentru a scandaliza cititorul sau gramaticianul. Ea a fost calculată, scriind despre o problemă a scrierii" (J. Derrida). În faţa acestui „neografism".

propus de J. Derrida, ne-am găsit în imposibilitatea de a opta pentru un echivalent românesc acceptabil (termeni ca „diferanţă" sau „diferire" fiind total irelevanţi pentru intenţia autorului şi neavând nici avantajul de a fi nişte creaţii româneşti prea fericite). *La différance* este corelat conceptului de *différence* (scris cu *e* şi căruia îi corespunde – parţial însă, după cum vom vedea – românescul *diferenţă*). Cei doi termeni sunt în limba franceză omofoni, dar nu şi omografi. Acea „marcă mută", litera *a*, „se scrie sau se citeşte, dar nu se aude". Un asemenea efect este irealizabil în limba română, motiv pentru care am păstrat originalul francez.

Pentru a defini cei doi termeni – *différence* şi *différance*, Derrida întreprinde o analiză a verbului *différer* (din lat. *differre*, provenit la rândul său din gr.

221 A se vedea comentariile lui M. Nasta în Prolegomene la volumul Poetică şi stilistică Ed. Univers, Buc., 1974, p. LXIV.

diapherein). Verbul în cauză are două sensuri de bază. Unul comun (păstrat şi în românescul *a diferi*): „a nu fi identic”. Şi un altul (pe care limba română l-a pierdut), dezvoltând o serie de concepte, toate înscrise în lanţul semantic al temporizării: acţiunea de a amâna, a ţine cont de timp şi de forţe într-o operaţie care implică un calcul economic, ocol (*détour*), întârziere, rezervă etc. *A diferi* devine astfel echivalentul lui „a temporiza, a recurge – conştient sau inconştient – la medierea temporală şi temporizatoare a unui ocol, anulând împlinirea «dorinţei» sau a «voinţei»”. Deci, această temporizare este în acelaşi timp temporizare şi spaţiere, „devenirea-timp a spaţiului şi devenirea-spaţiu a timpului, constituire originară a timpului şi spaţiului”. Substantivul *différence* a pierdut însă sensul de „temporizarespaţiere”. Aceste pierderi de sens sunt recuperate de polisemicul *différance*. Pentru a-l elabora, J. Derrida face apel la o serie de concepte aparţinând discursului heideggerian (ousia, parousia, telos, arhia) şi freudian (urmă, freiaj, rezervă etc.). Derivând problema conceptului de *différance* în teritoriul semiologiei, J. Derrida dialoghează cu teza saussuriană a caracterului arbitrar şi diferenţial al semnului lingvistic. Reţinând cel puţin schema, dacă nu conţinutul exigenţei formulate de Saussure, Derrida desemnează prin *différance* „mişcarea după care limba sau orice cod, orice sistem de trimiteri în general se constituie «istoric» ca ţesătură de diferenţe”. „Diferenţele sunt «produse» – diferite [amânate] prin *différance*”. Dar acest „concept” nu va fi, pentru Derrida, numai jocul diferenţelor în limbă, „ci raportul vorbirii cu limba”. Evidenţiind acest raport, J. Derrida formulează dezideratul instituirii unei noi ştiinţe: gramatologia. „Practica limbii sau a codului presupunând un joc de forme, fără substanţă determinată şi invariabilă, presupunând, de asemeni, în practica acestui

joc, o retenţie şi o protenţie de diferenţe, o spaţiere şi o temporizare, un joc de urme, trebuie neapărat să existe un fel de scriere «avant la lettre», o arhiscriere fără origine prezentă, fără arhie. De unde şi ştergerea reglată a arhiei şi transformarea semiologiei generale în gamatologie”. Definirea şi analiza detaliată a conceptului de *différance* sunt întreprinse de J. Derrida în studiul *la différance* (din vol. *Théorie d'ensemble*, precum şi în volumul *De la grammatologie*). Dintre autorii antologaţi aici, utilizează mai frecvent acest termen

J. L. Baudry (în legătură cu procesul freudian al „descărcării”) şi

J. J. Goux (în omologia pe care o stabileşte între munca concretă şi *urmă, rezervă, différance*).

ÉCART

Din posibilele traduceri ale acestui termen (*deviere, spaţiere, distanţare, abatere, distorsiune* etc.), am folosit în textele din prezentul volum două: *spaţiere* şi *abatere*, deşi stilistica a consacrat termenul *deviere*, definind textul literar ca „deviere de la normă” („écart de la norme”).

Necesari în definirea termenului „différance”, crucial pentru J. Derrida, *écart* şi *détour* corespund celor două dimensiuni ale verbului *différer*: „espacement” şi „temporisation”. („Cele două valori aparent diferite ale acelei „différance” se leagă în teoria freudiană: diferitul [le différer] ca discernabilitate, distincţie, abatere [écart], diastemă, *spaţiere* [*espacement*] şi amânatul [le différer] ca deviere [détour], interval, rezervă, *temporizare* [*temporisation*]” – J. Derrida.)

ÉCRITURE

Limba română oferă cel puţin trei posibilităţi de traducere a acestui termen: *scriere, scris, scriitură*, fiecare având accepţii mai mult sau mai puţin clare în literatura română de specialitate. Am folosit, de la caz la

caz, cei trei termeni, având însă mereu convingerea că semnificantul românesc scriitură este cel mai apt să redea „munca producătoare”, „actul operatoriu” care fac dintr-un text Textul. Spre definirea acestei SCRIITURI şi a acestui TEXT se orientează întregul efort teoretic de la *Tel Quel*.

Dar cei trei termeni româneşti pe care i-am folosit, corespunzători termenului francez „écriture”, au o încărcătură diferită în funcţie de autor, de momentul şi scopul elaborării, de filiaţii etc. În urma lecturii atente a textelor elaborate de „Tel Quel” şi ajutaţi de unele sugestii ale autorilor, prezente în aceste texte („prin *écriture* trebuie în mod riguros delimitate două registre” – Ph. Sollers), ni s-a părut că distingem unele accepţii predilecte a căror traducere am folosit-o în studiile din antologia de faţă, după cum urmează:

— *Scriere* în sens curent, „restrâns”, „vulgar”, de transpunere a vorbirii;

— *Scriere* în accepţia lui J. Derrida, [„Unde începe scrierea? Când începe scrierea? Unde şi când urma, scrierea în general, rădăcină comună a vorbirii şi scrierii, se restrânge la «scriere» în sens curent? Unde şi când se trece de la o scriere la alta, de la scriere în general la scriere în sens restrâns, de la urmă la grafie...”], o *altă* scriere, diferită de prima, denumită de altfel *arbi-scriere*. Plecând de la conceptul de scriere („écriture”) în sens restrâns („sistem grafic de notare a limbajului”), dar prin propunerea unei *gramatologii* (ştiinţă a scrierii), J. Derrida pune problema unei critici filosofice a conceptelor fundamentale de *scriere* şi *limba*). Critica „metafizicii scrierii fonetice”, a logocentrismului ce caracterizează civilizaţia occidentală porneşte la Derrida de la critica raportului scriere/vorbire, în cadrul căruia scrierea ar fi întotdeauna derivată. „Posibilitatea generală a scrierii – spune Derrida – fondează

posibilitatea limbii înseşi”. Prin elaborarea conceptelor de „trace”, „différance”, „gramme”, modificarea conceptului, de scriere în sens curent este mai mult decât anticipată; existenţa urmei („la trace”) – „o non-origine” – implică *scrierea* (spaţierea, temporizarea, raportul cu un „altul” – „la différence”). Această *scriere* este anterioară raportului scriere/vorbire, dar acum anterioritatea este logică şi nu temporală; această scriere este deja o *altă* scriere, este o *arhiscriere* („archi-écriture”). Numeroasele remaci ale lui Derrida („Arhiscriere /…/ şi pe care continuăm să o numim *scriere*, numai pentru că ea comunică în mod esenţial cu conceptul vulgar de scriere” sau, referindu-se la Hielmslev: „el nu ar fi înţeles de ce numele de *scriere* îi *rămâne* acestui X care devine atât de *diferit* de ceea ce s-a numit întotdeauna scriere” – subi, noastră) ne-au determinat să folosim, în acest caz, semnificantul românesc *scriere*:

— *Scriitură* ca „funcţie”, situată între *limbă* şi *stil*, în accepţia deja consacrată a lui R. Barthes: „este limbajul literar transformat prin destinaţia sa socială, este forma surprinsă în intenţia sa umană şi legată astfel de marile crize ale Istoriei” (*Le degré zéro de l’écriture*).

Dar acest termen urmează la R. Barthes un traseu semantic dintre cele mai interesante. Dacă în *Degré*… scriitura era aşadar o noţiune mai mult sociologică, socio-lingvistică, denumind un sociolect intermediar între limbă şi stil, în interviul publicat în *Tel Quel*, 1971, nr. 47 cu titlul *Réponses*, Barthes reformulează definiţia scriiturii (apropiind-o mult de cea telquelistă) ca „noţiune ce datorează mult materialismului (productivitatea) şi psihanalizei (subiectul divizat)”. Pe baza opoziţiei „écrivant” / „écrivain” această scriitură s-ar numi „écrivance”, fiind „nu un idiolect personal (ca stilul, pe vremuri), ci o *enunţare* (şi nu un enunţ) pe care,

străbătând-o, subiectul îşi joacă diviziunea, dispersându-se, aruncându-se pieziş pe scena paginii albe” (p. 103). Evoluţia ulterioară a termenului poate fi urmărită în *R. Barthes par R. Barthes* şi în *Le plaisir du texte*. Vom încerca tot aici să precizăm accepţia termenului (irelevant tradus în limba română prin *scriptor*) *écrivant*, creat şi explicitat de R. Barthes în studiul *Écrivains et écrivants* din volumul *Essais critiques* (*Eseuri critice*). Opus scriitorului (*l'écrivain*), *l'écrivant* este termenul generic prin care Barthes defineşte grupul „deţinătorilor limbajului public”. Pentru aceştia, limbajul este redus la funcţia unui simplu instrument de comunicare, a unui „vehicul” al gândirii. În timp ce pentru *écrivain* cuvântul e o materie „lucrată” la infinit care nu poate explica lumea, devenind un produs ambiguu, pentru *écrivant* cuvântul e menit să pună capăt ambiguităţii lumii, instituind o explicaţie ireversibilă sau o informaţie incontestabilă.

— *Scriitură*, corelat cu termenul de *lectură* şi care poate fi înţeles numai prin deschiderile permise de cercetarea lui J. Derrida, face obiectul căutărilor membrilor grupului. Condamnând „represiunea logocentrică” datorată unei viziuni metafizice în cadrul căreia funcţia de reprezentare a scrierii este clară, *Programul* de la „Tel Quel” proclama: „problematica specifică *scriiturii* se desparte masiv de mit şi reprezentare, pentru, a se gândi în literalitatea şi spaţiul său”. Pornind de la ideile lui J. Derrida, *Programul*... se orientează spre spaţiul textual în care „se face” această practică. Acest spaţiu este deja cel al unei *scriituri*, înglobându-l (aşa cum logica textuală înglobează şi depăşeşte logica lineară) pe cel al reprezentării, ca şi în cazul scriiturii picturale (Pleynet).

Dezvoltările, pornind de la omologia cu economia politică, datorate lui J.J. Goux, J.L. Baudry, Ph. Söllers, J.

Kristeva etc., pot explica, credem noi, folosirea în acest caz a semnificantului românesc *scriitură*. Considerată din punct de vedere al producerii sale, *scriitura* permite accesul la mecanismele de producere a textului. Plecând de la Derrida, de la evidenţierea netemeiniciei raportului de reprezentare vorbire/scriere, J.J. Goux se referă la actul de *a scrie* (scrisul), caută să evidenţieze cum funcţionează acest act în text şi revelează în cadrul acestuia două instanţe şi felul în care una (scrierea în sens vulgar) o ocultează pe cea care o face posibilă (scriitura). Existenţa acestor două instanţe, una (scrierea) ocultând-o pe cealaltă (scriitura), deşi aceasta din urmă o face posibilă pe prima, ne pune în faţa a doua realităţi şi a doua procese de ocultare: sensul (valoarea de schimb) ocultează, pe de o parte, scrierea-transpunere a vorbirii (obiect de consum), dar şi scrierea ca mijloc de producţie, deci scriitura. Se urmăreşte la *Tel Quel* evidenţierea acelei scrieri operatorii, productive, ocultate de logocentrism, a acelei» munci" care produce, deci scriiturii. Exploatarea forţei scriiturii este pusă pe acelaşi plan cu exploatarea forţei de muncă. Această scriitură ocultată de scriere (aşa cum valoarea de întrebuinţare este ocultată de circulaţie, de schimb) este un act operatoriu, productiv, iar ca *muncă* trimite la *spaţialitate*, la productivitatea ce funcţionează în cadrul practicii textuale – spre deosebire de *linearitatea* scrierii. Efortul demersului telquelist se orientează spre relevarea acestei munci productive, a acestei scriituri, ireductibilă la conceptul clasic (reprezentativ) de text scris, de „scriere", şi a cărei funcţionare este vizibilă în cadrul spaţiului textual, în special pornind de la textele „rupturii" („Spaţiul scriiturii despre care este vorba aici îl înglobează pe cel al reprezentării, el este un teatru fără scenă şi fără sală – nu un câmp «magnetic» (metaforă expresivă obscurantistă), ci unul proiectiv şi

reversiv care trebuie să atingă în economia sa ceea ce poate fi numită o *istorie textuala*". Ph. Sollers)

FRAYAGE

Acestui concept îi corespunde termenul tehnic românesc *freiaj*. Unii autori de la *Tel Quel* (J. Derrida, J.L. Baudry, Ph. Sollers ş.a.) întrebuinţează termenul în accepţia sa psihanalitică. *Le frayage* (germ. *Bahnung*) este utilizat de Freud atunci când elaborează un model neurologic de funcţionare a aparatului psihic. Excitaţia, în trecerea sa de la un neuron la altul, trebuie să învingă o anumită rezistenţă. „Atunci când o asemenea trecere produce o diminuare permanentă a acestei rezistenţe, se spune că apare freiajul: excitaţia va alege atunci calea freiată, preferând-o celei care nu este astfel” (J. Laplanche – J.B. Pontalis, op. cit.). Întreaga operă a lui Freud, afirmă J. Derrida, trădează elaborarea problematicii freiajului în conformitate cu metaforica urmei scrise. „Freiajul, ca model metaforic, este un drum trasat, ce deschide o cale, fapt care presupune o anumită rezistenţă şi chiar violenţă în faţa *efracţiei*. Calea e ruptă, spartă, *fracta*, freiată”.

INVESTISSEMENT

Termen pe care l-am tradus prin românescul *investire*. El are însă, în studiile lui M. Pleynet, J.J. Goux, J.L. Baudry o semnificaţie aparte, ce derivă din vocabularul freudian care, prin termenul *Besetzung* realizează o analogie între operaţiile psihice şi funcţionarea unui aparat nervos, conceput pe baza unui model energetic. „Accepţia economică în care preia Freud termenul trimite la ideea unei încărcături pozitive atribuite unui obiect sau unei reprezentări) (J. Laplanche – J.B. Pontalis, op. cit.).

PAROLE

Ca întotdeauna când apare acest termen francez, se pune problema opţiunii între cei doi termeni româneşti

corespunzători: *vorbire* şi *cuvânt*. Pentru a facilita lectura am optat în funcţie de context, folosind deopotrivă termenii *vorbire* şi *cuvânt*.

Am folosit termenul *vorbire* (*cuvânt vorbit*) în opoziţiile consacrate *limbă-vorbire* („langue”-„parole”) şi *vorbire-scriere* („parole”-„écriture”), precum şi pentru a defini ceea ce s-a numit „epoca vorbirii pline” – logocentrismul. Omologia cu economia politică, în special în studiile lui J.J. Goux, permite situarea pe acelaşi plan a *cuvântului* şi *banului* („la parole” şi „l’argent”): *cuvântul* ca „echivalent general al tuturor celorlalte semne”, *banul* ca „echivalent universal în lumea mărfurilor”.

PRODUCTION

Substantivele de acest tip din limba franceză (sufixul „tion”) permit în limba română două traduceri: una care desemnează noţiunea respectivă (*producţie*) şi alta, infinitivul lung al verbului (*producere*) care trimite la actul de *a produce*.

O singură problemă ni se pare că trebuie notată în legătură cu acest termen de *produc*tion in cazul studiilor de la „Tel Quel”: accentul deosebit care se pune pe actul de *a* (*se*) *produce*, pe *producere*, chiar în unele sintagme consacrate („mijloc de producţie”) în care am fost astfel nevoiţi să folosim termenul *producţie*.

LA TRACE *

Deşi avem rezerve în ce priveşte varianta românească *urmă* (care nu acoperă pe deplin accepţia cuvântului francez *la trace* şi mai ales a celui german *Spur*, în accepţie freudiană), ea ni s-a părut totuşi cea mai pertinentă.

Freud utilizează termenul de *urmă mnezică* (*Erinnerungspur*) pentru a desemna modul în care evenimentele se înscriu în memorie. „Urmele mnezice subzistă în mod permanent, dar nu sunt reactivate decât

dacă sunt investite” (J. Laplanche – J.B. Pontalis, Op. cit.). Urma mnezică diferă de concepţia empiristă a engramei (*engramme*) – definită ca amprentă ce se aseamănă realităţii. Ea este în primul rând înscrisă într-un sistem, în relaţie cu alte urme. „Urma nu este decât un aranjament particular de freiaje” (*idem*). Pentru J. Derrida, conceptul *trace* este inseparabil de *differance*. „Nu există freiaj fără diferenţă şi nu există diferenţă fără urmă”. „Toate diferenţele în producerea urmelor inconştiente şi în procesul de înscriere (*Niederschrift*) pot fi astfel interpretate ca momente ale acelei *differance*, în sensul punerii în rezervă”. Urma nu este o prezenţă, ci „simulacrul unei prezenţe care dislocă, se deplasează”. J.J. Goux întrebuinţează conceptul de *urmă* şi *arhiurmă*, transferându-le în sistemul producţiei economice şi, omolog acesteia, în cel al producţiei textuale.

A se vedea M. Nasta, în *Prolegomene*, op. cit., p. LXIII.

NOTE BIBLIOGRAFICE

(bibliografie selectivă a autorilor antologaţi)

ROLAND BARTHES: *Le degré zéro de l’écriture* (Ed. du Seuil, 1953), *Michelet par lui-même* (Ed. du Seuil, 1954), *Mythologies* (Ed. du Seuil, 1957), *Sur Racine* (Ed. du Seuil, 1963), *Essais critiques* (Ed. du Seuil, 1964), *Eléments de sémiologie* (Ed. Gonthier, 1965), *Critique et vérité* (Ed. du Seuil, 1966), *Système de la mode* (Ed. du Seuil, 1967), *S*! *Z* (Ed. du Seuil, 1970), *L’empire des signes* (Ed. Skira, 1970), *Şade, Fourier, Loyola* (Ed. du Seuil, 1972) *Le plaisir du texte* (Ed. du Seuil, 1973), *Roland Barthes* (Ed. du Seuil, 1975), art. *Texte* (*théorie du*) în *Encyclopaedia Universalis*, E.U. France, SA, 1968, vol. 15, sixième publication, 1976, pp. 1013»-1017, *Fragments d’un discours amoureux* (Ed. du Seuil, 1977), *Leçon* (Ed. du Seuil, 1978), *Arcimboldo*. Texte de R.

Barthes (Ed. Franco Maria Ricci, 1978), *Sollers écrivain* (Ed. du Seuil, 1979).

JEAN-LOUIS BAUDRY: *Les images* (Ed. du Seuil, 1963), *Personnes* (Ed. du Seuil, 1967), *La „Création”* (Ed. du Seuil, 1968), *Pour une matériologie* (în *Tel Quel*, 1971, nr. 44), *Bataille et l'expérience intérieure* (în *Tel Quel*, 1973, nr. 55).

JACQUES DERRIDA: *Introduction à l'origine de la géometrie* (PUF, 1962), *La voix et le phénomène* (PUF, 1967), *De la grammatologie* (Ed. de Minuit, 1967), *L'écriture et la différence* (Ed. du Seuil, 1967), *La dissémination* (Ed. du Seuil, 1972), *Les marges de la philosophie*, (Ed. de Minuit, 1972), *Positions* (Ed. de Minuit, 1972), *L'archéologie du frivole* (Ed. Galilée, 1973), *Glas* (Ed. Galilée, 1974), *Legs de Freud* (Ed. Flammarion, 1978), *La vérité en peinture* (Ed. Flammarion, 1978), *Eperons* (Ed. Flammarion, 1978).

JEAN JOSEPPJ GOUX: *St. Augustin et la parole des autres* (în *Tel Quel*, 1965, nr. 1), *Numismatiques* (în *Tel Quel*, 1968, nr. 35 – 36), *Freud, Marx. Economie du symbolique* (Ed. du Seuil, 1973), Les *iconoclastes* (Ed. du Seuil, 1979).

JEAN-LOUIS HOUDEBINE: *Sur une lecture de Lénine* în *Théorie d'ensemble* (Ed. du Seuil, 1968) *Le chant (ou sens vivant) des langues* (în *Tel Quel*, 1974, nr. 57), *Hölderlin. Fragments inédits*, traduction (în *Tel Quel*, 1976, nr. 68), *Du simple au double* (în *Tel Quel*, 1979, nr. 79).

JULIA KRISTEVA: *Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Ed. du Seuil, 1969), *Le texte du roman* (Ed. Mouton, 1970), *Essays* în *semiotics/Essais de sémiotique* (the Hague, Paris, Mouton, 1971), *La révolution du langage poétique*, (Ed. du Seuil, 1974), *Les Chinoises* (Ed. Femm; 1974), *La traversée des signes* (vol. colectiv) (Ed. du Seuil, 1975), *Polylogue* (Ed. du Seuil, 1977),

Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique. Séminaire du Julia Kristeva (vol. colectiv) (Ed. du Seuil, 1979).

MARCELIN PLEYNET: *Paysage en deux* suivi de *Les lignes de la prose* (Ed. du Seuil, 1963), *Comme* (Ed. du Seuil, 1965), *Lautréamont par lui-même* (Ed. du Seuil, 1967), *Stanze* (Ed. du Seuil, 1973). *Des tambours* (în *Tel Quel*, 1974, nr. 57), *Art et littérature* (Ed. du Seuil, 1977), *L'enseignement de la peinture* (Ed. du Seuil, 1977), *Transculture* (U.G.E., 1979).

JEAN RICARDOU: *l'Observatoire de Cannes* (Ed. de Minuit, 1961), *La prise de Constantinople* (Ed. de Minuit, 1965), *Problèmes du nouveau roman* (Ed. du Seuil, 1967), *Pour une théorie du nouveau roman* (Ed. du Seuil, 1971), *Le nouveau roman* (Ed. du Seuil, 1973), *Nouveaux problèmes du roman* (Ed. du Seuil. 1978).

JACQUELINE RISSET: *Poésie et prose* (în *Tel Quel*, 1965, nr. 22), *Récit* (în *Tel Quel*, 1966, nr. 27), *Lecture de Gramsci* (în *Tel Quel*, 1970, nr. 42), *Jeu* (Ed. du Seuil, 1971). *Forme et événement* (în Tel Quel, 1971, nr. 44).

PHILIPPE SOLLERS: *Le Pare* (Ed. du Seuil, 1961), *L'intermédiaire* (Ed. du Seuil, 1963), *Drame* (Ed. du Seuil, 1965), *Nombres* (Ed. du Seuil, 1968), *Logiques* (Ed. du Seuil, 1968), *Lois* (Ed. du Seuil, 1972), *H* (Ed. du Seuil, 1973), *Paradis* (în *Tel Quel*, 1974 – 1979), *Sur le matérialisme* (Ed. du Seuil, '1974).

TZVETAN TODOROV: *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes. (Ed. du Seuil, 1967), *Littérature et significat. on* (Ed. du Seuil, 1968), *Grammaire du Décamêron* (Ed. Mouton, 1969), *Introduction à la littérature fantastique* (Ed. du Seuil, 1970), *Poétique de la prose* (Ed. du Seuil, 1971), *L'Art de la prose* (Ed. Larousse, 1971), *Théorie du symbole* (Ed. du Seuil, 1977), *Symbolisme et Interprétation* (Ed. du Seuil, 1978), *Les genres du discours* (Ed. du Seuil, 1978).

INDICE DE MATERII

A

R

INDICE DE NUME

A

SUMAR